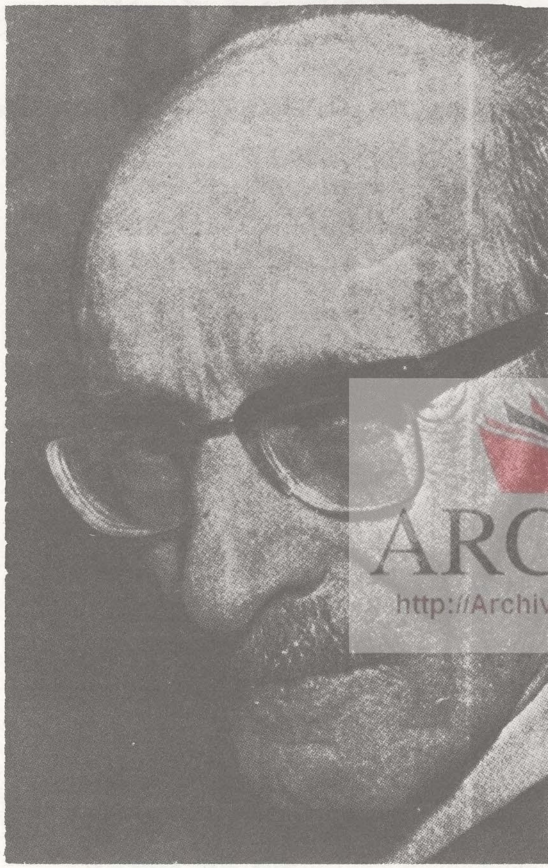
قراءة جديدة في غربال قديم

◆ د . علي شلش

مات ميخائيل نعيمة عن غربالين معروفين في النقد العربي الحديث ، أولهما بعنوان «الغربال» الذي ظهر عام ١٩٢٣ ، والآخر بعنوان «في الغربال الجديد» الذي ظهر عام ١٩٧٢ . وبين الغربالين ـ كما هو واضح ـ نحو نصف قرن من الزمان . ولكن الغربال الجديد لايحمل ، في الحقيقة ، إضافة تذكر ، ولاينبىء عن أن صاحبه تطور ، أو ابتكر شيئا جديدا في غربلة الأدب . بمقدار ما يعكس تكرار الأفكار ، وإرهاق الزمن ، ووطأة الشيخوخة . وهو في النهاية مجموعة من المقالات والخطابات المتفاوتة الطول ، في التعريف ببعض الأدباء العرب وغير العرب ، والتذكير بما انجزوه في الأدب ، فضلا عن بعض القراءات والمجاملات والآراء والذكريات والرسائل الشخصية والانطباعات السريعة . ولهذا يظل «الغربال» القديم أقيم وأعمق . ففيه وضع نعيمة خلاصة جهده النقدي . وبه دخل عالم النقد الحديث من أوسع الأبواب . وعلى أساس هذا الافتراض سنحاول قراءته لنرى إلى أي حد كان الكتاب ـ وقت ظهوره ـ جديداً ومؤثرا في البيئة الأدبية .

٢١ مادة

في عام ١٩١١ رحل ميخائيل نعيمة إلى الولايات المتحدة بحثاً عن فرص حياة افضل مثلما فعل كثيرون من ابناء جيله وبلده . وهناك التحق بجامعة ولاية واشنطن في أقصى شمال غربي الولايات . ولم تكن بضاعته من الإبداع الأدبي تزيد وقتها على بضع قصائد نظمها باللغة الروسية التي درسها في فلسطين ثم في موطنها . ولكن من الواضح أن حرفة الأدب كانت قد أدركته ، وساهم في تعميق صلته بها ماكان يتلقاه في الجامعة الأمريكية من دروس الأدب ، وما كان يطلع عليه من آثار الأدب الإنجليزي والأمريكي أثناء دراسته ، وأعمال الأدب العربي التي تصله هناك من وطنه في صورة كتب أوصحف . ومن الواضح أيضا انه كان يتابع مايحدث على



ميخائيل نعيمة

الساحة الأدبية العربية في الوطن الكبير والمهجر الجديد على السواء . ففي عام ١٩١٣ وصلته من نيويورك مجلة وليدة ، أصدرها هناك زميل دراسته الروسية نسيب عريضة (١٨٨٧ ـ ١٩٤٦) ، اسمها «الفنون» . كما وصلته رواية نشرها جبران خليل جبران هناك ، على نفقته الخاصة ، بعنوان «الأجنحة المتكسرة» ، قبل أشهر من ذلك التاريخ . وتحمس نعيمة للمجلة والرواية الجديدتين معا ، فكتب عن الأخيرة أول مقال نقدي له ، وبعث به إلى «الفنون» وكان نشر ذلك المقال نقطة تحول في حياة نعيمة . فقد أعجب به محرر المجلة وجبران وزملائهما ، وشجعه عريضة على الإنضمام إلى

زمرتهم في نيويورك . ومع ان هذا الانضمام تاخر حتى تخرج نعيمة في الجامعة عام ١٩١٦ ، فقد انضم إليهم بقلبه وقلمه . وحين تحقق الانضمام بجسده واصل رحلته مع الكتابة والنقد ، بل اخذ في التالق بين زملائه حتى توقفت المجلة عام ١٩١٨ .

ومالبث نعيمة وزملاؤه ان نقلوا نشاطهم بعد «الفنون» إلى «السائح» ، وهي جريدة نصف اسبوعية اصدرها ، في نيويورك عام ١٩١٢ ، زميل آخر من زملاء دراسته الروسية . وكان محرر الجريدة وصاحبها عبد المسيح حداد (١٨٩٠ - ١٩٦٢) يتعاطى الأدب ، فتح صفحاتها لزملائه . فتحولت الجريدة بعد قليل إلى لسان حال «الرابطة القليمة» التي انشاها جبران مع زملائه عام ١٩٢٠ ، وبدات في إصدار عدد سنوي أدبي خصصته لأعضاء الرابطة ، وتولاه نعيمة . وعن طريق هذا العدد السنوي الذي كان يصدر في صورة كتاب استطاع نعيمة ان يجعله معملا لتفريخ افكاره وإبداعات زملائه ، وموردا للمادة الأدبية المهجرية تناقلته المجلات والصحف في مصر والشام .

من هذا العدد السنوي واعداد «الفنون» المتوقفة خرج «الغربال» في النهاية ، وطبع في القاهرة بمقدمة لعباس العقاد . ولماذا العقاد بالذات ؟ ربما لأن نعيمة وزملاءه وجدوا فيه خير نصير لهم داخل الوطن العربي . فهم قراوا له ، ووجدوه متفقا معهم في كثير من آرائهم . وهو قرا لبعضهم ، وكتب عن جبران . فضلا عن ان العقاد كان اللسان النقدي - إذا صح التعبير - لجماعة المجددين في مصر ، وكان نعيمة اللسان النقدي لجماعة المجددين في امريكا . بل كان كتاب «الديوان» الذي أصدره العقاد وزميله المازني ، في جزاين عام ١٩٢١ ، قد وصل الى يدي نعيمة ، وكتب عنه مقالاً ضمه إلى «الغربال» . وفي هذا المقال رحب نعيمة بمقاييس الناقدين ، وعدّها «من ادق ماعرفه في الأجيال الأخيرة من الموازين والمقاييس الأدبية عندنا» . ومع انه لم يرض عما جاء في «الديوان» من «وخز» في شخصيات المنقودين ، وتمنى لو ترفع مؤلفاه عن هذا «الوخز» ، فقد خص العقاد بمقال آخر ضمه «الغربال» ايضا ، وكان موضوعه كتاب «الفصول» الذي أصدره العقاد عام ١٩٢٢ . وفيه عد نعيمة الشعور والفكر والبيان اهم عناصر الكاتب ، ووحدها متحققة في العقاد . كما راى فيه نزعات جدية الى الإستقلال في الفكر والراي ، برغم ماقد يخالفه فيه .

وهكذا لم يكن العقاد غريبا على ما يفكر فيه نعيمة الذي كان يحتاج - في الغالب - إلى سند له في مصر . وقد وجد في العقاد سنده ومفتاحه إلى عالم جمهور الأدب . ولم يخيب العقاد ظنه . فقد جاءت مقدمته اشبه ببيانات التاييد والتضامن بين ابناء الجبهة الواحدة في الراي . وفي هذه المقدمة اشاد بصفاء ذهن نعيمة ، واستقامة نقده ، وغيرته على الإصلاح ، وفهمه لوظيفة الأدب ، وفيه من الفلسفة ، ولذعة تهكمه . واعجبه في صاحبه ان يطلب شعر الحياة ، لا شعر الزحافات والعلل ، وشعر الوحي والإلهام ، لا شعر التقليد والتصنع . كما أعجبه ان يطالب نعيمة الشعراء بأن يكونوا انبياء ، لابهلوانات . بل وجد في الكتاب كله قرابة صحيحة ، وجواراً ملاصقا في الحي الذي يسكنه من الدنيا الأدبية الجديدة على حد تعبيره . وذكر إنه لو لم يكتب نعيمة هذه الآراء التي بثها في كتابه لوجب ان يكتبها هو .

جمع نعيمة في «الغربال» ٢١ مادة من المقالات ومقدمات الكتب والمحاضرات التي سبق ان نشرها في مهجره . ولكن مساحة هذه المواد تفاوتت شكلا و موضوعا . فبينما نجد مادة في الدعوة إلى الترجمة بعنوان «فلنترجم» في نحو صفحة او اقل نجد مادة أخرى في نقد كتاب «العواصف» لجبران في نحو ١٩ صفحة . وبينما نجد مادتين في نقد كتابين لايستحقان النقد لهزال محتواهما (اغاني الصبا لمحمد الشريقي ، النبوغ لحبيب الرياشي) ند مواداً أخرى كثيرة في نقد أعمال ادباء غير مغمورين . ومع ذلك توزعت المواد الحادية والعشرين على النقد النظري والنقد التطبيقي ، مع اغلبية للأخير الذي احتل ١٢ مادة . ومن هذه المواد الاثنتي عشرة خمس تناولت اعمال شعراء مهجريين ، منها مادتان عن جبران ومادة واحدة عن كل من نسيب عريضة والشاعر القروى (رشيد سليم الخوري) وامين الريحاني . أما المواد السبع الباقية فتوزعت - باستثناء مادتين عن كل من العقاد ومي زيادة - على أربعة من أدباء الوطن العربي وكتابه (أحمد شوقي ومحمد الشريقي ولبيب الرياشي وخليل مطران .

واذا كان النقد التطبيقي احتل نصيب الأسد في «الغربال» فلاشك ان النقد النظري ، أو مايعرف باسم «نظرية الأدب» لا يقل اهمية عن زميله . ومن المعروف انه يشكل الأساس الفكري والمالي للنقد التطبيقي ويستفيد من نتائجه في وقت واحد . وسوف نتوقف عنده أولا قبل التعرض لزميله ، فضلا عن انه تصدر الكتاب .

خمس قضايا أساسية

ما الأدب ؟ مامعناه وما وظيفته ؟ ماذا يعني النقد ؟ اين يجد الناقد مقاييسه ؟ ما الشعر ؟ ما اللغة ؟ مادورها في الأدب ؟ ماذا نأخذ من الغرب وماذا نترك ؟ هل للمسرح مكان في ثقافتنا ؟ لماذا نترجم ؟

هذه الأسئلة وغيرها شغلت نعيمة ، وكان لها وقع على تفكيره الأدبي فيما يبدو ، فطرح بعضها صراحة ، وأوحى ببعضها الآخر . وفي كلتا الحالتين شغل بها مقالات الكتاب وفصوله النظرية والتطبيقية . ومن الواضح أن مادة الكتاب تحركت في إطار خمس قضايا كلية أساسية ، هي بترتيب ورودها : النقد ، الأدب ، النقل ، الشعر ، اللغة . ويمكن إجمال هذه القضايا الخمس ـ مع المحافظة على بعض عبارات المؤلف ومصطلحاته ـ على النحو التالي :

١ ـ قضية النقد

النقد عملية غربلة . والناقد غربال مهنته غربلة الآثار الأدبية لاغربلة اصحابها ، إذ يجب الفصل بين شخصية المنقود وآثاره . وليس القصد من النقد إعلان الحرب بين الناقد والمنقود ، ولكن القصد هو التمييز بين الصالح والطالح ، بين الجميل والقبيح ، بين الصحيح والفاسد . ولكل ناقد غرباله وموازينه وقوته . وقوة الناقد تكمن في خلوص نيته ، وحبه لمهنته ، وغيرته على موضوعه ، ودقة ذوقه ، ورقة شعوره ، وتيقظ فكره ، ومقدرته على توصيل رسالته الى عقل إلّا إذا حاز قوة التمييز الفطرية ، التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد . وتختلف هذه القواعد من ناقد إلى آخر . ولكن فضل الناقد لاينحصر في التمحيص ورد الأمور إلى مصادرها وتسميتها بأسمائها ، ولا ينحصر ايضا في التثمين والترتيب ، ولكنه يتجاوز هذا كله ، فيكون مبدعا ومُولدا ومرشدا .

٢ ـ قضية الأدب

ليس الأدب إلا رسولاً بين نفس الأديب ونفس سواه ، رسولاً لا معرضا للأزياء اللغوية والبهرجة العروضية . والأديب الحق هو من يزود رسوله من قلبه ولبه . أما مقاييس الأدب فهي قيمية ، من القيمة ، تتبدل غير مطلقة ، ولكنها تكون ثابتة احيانا ، تتجاوز الزمان والمكان عندما تكون مشتركة بين الناس ومعبرة عن حاجات مشتركة مثل حاجتنا الى الافصاح ، وحاجتنا إلى نور نهتدى به في الحياة ، نور الحقيقة ، حقيقة انفسنا وحقيقة العالم من حولنا . وكذلك حاجتنا إلى الجميل في كل شيء جمالا مطلقا ، وحاجتنا الى الموسيقى . وهذه كلها حاجات روحية ، معنا في كل حين ، لاتتنوع بجوهرها ، ولكنها تشكل المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب .

٣ ـ قضية النقل

من الأفضل أن نقف على الحياد بين الذين يعبدون الغرب ، والذين رأوا فيه كل منكر . ومع ذلك يجب الاعتراف بفضل أدب الغرب على أدبنا . فما النهضة الأدبية إلا نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية ، حتى أصبح الأخذ من الغرب حجر نهضتنا الأدبية . فماذا اخذنا ؟ أخذنا أن الحياة والأدب توأمان لاينفصلان ، وأن الشعر له اغراض أخرى غير التي عرفناها ، وأن هناك اجناسا أدبية لم نعرفها مثل الرواية والمسرحية . واذا كانت المسرحية تقوم على الحوار فلابد أن يكتب باللغة التي تعود الناس التعبير بها عن عواطفهم وأفكارهم . ولذلك فهي لاتستغنى عن العامية . ولكن يوجد وسط ، هو أن يتكلم المتعلمون فيها لغة معربة ، والأميون اللغة العامية ، وان كان هذا لايحل المشكلة الأساسية . ومادمنا ذكرنا اللغة فلابد من إيجاد مجلس أدبي ، أو أكاديمي ، أي مجمع للغة ، لترقية اللغة والمحافظة عليها . ومن جهة اخرى علينا أن نفتح الباب امام الترجمة حتى نسد الحاجات الروحية الكثيرة التي نشأت من احتكاكنا الحديث بالغرب .

٤ ـ قضية الشعر

نحن نتكلم عن الشعر وكاننا نعرف ماهيته ، ولكننا نختلف في تصورنا له ، وتتباين تصوراتنا ، فهذا يعنى به الكلام الموزون المقفى ، وذاك يعني بيتا واحداً من القصيدة (بيت القصيد) ، والآخر يعنى القابلية للفهم دون الاستعانة بقاموس . ومع ذلك فالشعر غير محدود ، ولا يمكن تحديده ، لأنه في النهاية مساو للحياة . والشاعر لايصف إلا مايدركه بحواسه الجسدية ، أو يلامسه بروحه ، فلسانه يتكلم من فضلة قلبه . وهو نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . أما الوزن فضروري . وأما القافية فليست من ضرورات الشعر ، ولاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد إلى آخر القصيدة . ولأن الشعر غذاء روحي ، فلا مكان

على مائدته للنظامين الذين يحسن بهم احتراف أي شيء إلا الشعر . ولأن الشعر لغة النفس ، فالشاعر ترجمان النفس . وليس من الكلام مايليق لباساً للعاطفة الحية والفكر المتيقظ إلا ما جمع منه بين ائتلاف الوان الرسام ، وتناسق أشكال النحات ، وتوازن خطوط البناء ، وترابط الحان الموسيقى .

٥ـ قضية اللغة

اوجد الإنسان اللغة ، ولم توجد الإنسان . فهي آلة في يده ، وليس هو آلة في يدها ، على عكس ماتفعله ضفادع الأدب التي تعيش في مستنقعات اللغة . ولأن اللغة مظهر من مظاهر الحياة فهي لاتخضع إلا لقوانين الحياة . ولا يمكن أن تكون غاية الأدب والأديب ، لأن غايتها هي الأدب ، ولا قيمة لها في ذاتها ، لأنها لباس الفكر ايضا . ولأن القصد من الأدب الإفصاح عن عوامل كلها كما تنتابنا من افكار وعواطف ، فاللغة ليست إلا وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت إليها البشرية للإفصاح عن افكارها وعواطفها . وهي في النهاية مستودع الرموز التي يضعها الشعراء والكتاب

رصيد السابقين والمعاصرين

هذه خلاصة مجملة للقضايا الكلية الخمس التي شغلت الجانب النظري في غربال نعيمة . وهي ـ كما يبدو ـ قضايا متصلة من ناحية ، ومتعلقة بادبنا الحديث من ناحية اخرى . ولكن ، بالرغم من عقلانية تناول المؤلف لها فقد غلب على هذا التناول الاجمال والتراكم الكمي للقضايا الجزئية اكثر مما غلب التحليل والتفصيل ، كما تلفع بالانفعال اكثر مما تَبَطَّن بالشواهد والأمثلة ، حتى صار اقرب إلى تناول البيانات الثورية . وهذا أمر طبيعي على أي حال ، لأن «نهضة الأدب» كانت لاتزال في بدايتها وقت وضعه لمقالاته ، بل وقت نشره للكتاب ، فضلاً عن أن دعاة هذه النهضة ـ داخل الوطن العربي ـ كانوا أكثر انفعالا وتعميما في تناولهم لهذه القضايا ذاتها .

وقد كانت هذه القضايا الخمس ذاتها مطروحة للنقاش على ساحة الأدب منذ الربع الأخير للقرن الماضي . فما الجديد الذي جاء به نعيمة ؟

لعلنا نلاحظ بشكل عام أن الأفكار التي وضعها نعيمة في إطار القضايا السابقة لم تكن حجارة القيت في ماء آسن ، ولا كانت شاذة في مجرى الأدب ، ولا غريبة عن أفكار الكثيرين من ابناء جيله في مصر ، ولا سيما العقاد وطه حسين والمازني وعبد الرحمن شكري ومحمد حسين هيكل ، واحمد ضيف . بل إن بعض هؤلاء ـ طه حسين وهيكل وضيف ـ اضافوا فكرة صلة الأدب بالبيئة والمجتمع التي لم يطرحها نعيمة ، وبعضهم الآخر ـ العقاد والمازني وشكري ـ اضافوا فكرة الصدق في الأدب كمقياس لجودته ، وفكرة الحرية كمقياس للجمال ، مما لم يرد في «الغربال» . وقد طرحوا هذه الأفكار قبل سنوات من ظهور «الغربال» نفسه ، مثلما طرحوا الكثير من أفكار «الغربال» التي اتفقوا فيها مع صاحبه دون أن يعرفوه كاتبا أو ناقدا ، ولا سيما تلك الفكرة الأساسية التي قامت عليها مقالات الكتاب ومواده ، أعني فكرة أن الأدب تعبير عن ذات الأديب ومشاعره ، بعيدا عن التقليد والتصنع .

بل إن الجيل الأسبق ، الذي عاداه ذلك الجيل نفسه ، توصل إلى بعض افكار «الغربال» وطرحها دون إلحاح عليها او باحداث ضجيج حولها . فرجل مثل رزق الله حسون (١٨٢٥ـ ١٨٨٠) الذي نظم شعرا كثيرا ، ومات في مهجره الأوربي ، كتب شعرا مرسلا ، وصفه عند نشره عام ١٨٦٩ بانه «شعر بلا قافية» . ورجل مثل حسين المرصفي (توفي عام ١٨٨٩) نادى في كتابه «الوسيلة الأدبية» (١٨٧٩) بأن تكون البلاغة وسيلة ، بعد أن كانت غاية ، في يد الأديب . ورجل مثل ابراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦) نادى في مجلته «الضياء» عام ١٨٩٩ بأن الوزن ليس من ضرورات الشعر ، لأنه يوجد شعر كثير لدى الأمم القديمة لم يعرف الوزن ، وان التأثير في الشعر يرجع إلى المجاز والكناية والمعاني الجديدة المعجونة بالخيال والسارية على الايقاع . ورجل مثل المنفلوطي (١٨٧٤ ـ ١٩٢٤) كان دائم ، الاعلان عن عدائه للمقلدين والمتكلفين والجامدين اعد اللغة وسيلة للأدب ، وعرَّف البيان قبل عام ١٩١٢ بأنه «تصوير المعنى القائم في النفس تصويرا صادقا يمثله في ذهن السامع كأنه يراه ويلمسه» .

بل إن رجلاً آخر مثل خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) عادي التقليد، وربط الشعر بالوجدان والعصر، بحيث «يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا «لا لتصور القدماء وشعورهم. ثم نادى عام ١٩٠١ بالوحدة العضوية للقصيدة، وضرورة انفتاح الشعر على أشكال أخرى غير القصيدة الغنائية. وكتب هو نفسه قصائد قصصية. وفي عام ١٩٠٣ أصدر مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ ـ ١٩٣٧) وعرَّف الشعر في مقدمته بأنه «لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس» وما أقرب هذا التعريف إلى ماجاء على لسان نعيمة في غربالة من أن «الشاعر هو ترجمان النفس»، وأن الشعر «لغة النفس»!

ولناخذ مثالاً آخر أكثر تحديداً، وهو مثال يتصل بالقضية الأولى التي شغلت نعيمة، وهي قضية النقد. فقد توصل الجيل الأسبق أيضا إلى وضع القضية على النحو الذي جاء به نعيمة. ففي عام ١٨٨٧ كتب يعقوب صروف (١٨٥٢ ـ ١٩٢٧) مقالاً بعنوان «الانتقاد» بمجلته «المقتطف». وفي هذا المقال الرائد بين صروف أن الغرض من النقد هو تمييز المليح من القبيح والكامل من الناقص، بقياسه على شخص الكمال والجمال القائمة صورته في النفس. ولهذا يلزم أن يكون الناقد بصيرا خبيراً، يتحرى الصدق في القول والإخلاص في النية، منصفا، عادلاً، باحثا، منقبا، قاصر النظر على ماقيل، مغضيا عمن قال، راغبا في إحقاق الحق وإزهاق الباطل لترقية العلوم وإعلاء الآداب والفضائل» وفي عام ١٨٩٩ كتب ابراهيم اليازجي في تعريف النقد بمجلته الضياء، فذكر بضعة شروط لابد من توفرها فيمن يتصدى للنقد. وتتلخص هذه الشروط في أن يكون الناقد خبيراً فيما ينتقده، بصيرا بحسناته وعيوبه، متمكنا من إقامة البرهان على مايحكم به أو عرضه على قياس العقل والذوق الصحيح، منصفاً فيما يقوله، متجافيا عن الغلو في المدح عند إيراد الحسنة أو القدح عند إيراد السيئة، «لا يخلط بين مايرى من صنيع الشخص الذي جعله محلاً لانتقاده وما يعلم أو يظن من حاله في خاصة نفسه، والا ينظر «الى مابينه وبين من ينتقد كلامه من السوابق الشخصية من مودة أو موجدة».

لا يقل مجمل ماكتبه صروف واليازجي في النقد والغربلة عما كتبه نعيمة، إلا في كون الناقد عند الأخير مبدعا ومُوَلِّدًا ومرشداً، يبدع مثلما يبدع المنقود، ويولد الأفكار والتيارات، ويرشد إلى المواهب الأصيلة الجيدة. ولكن مشكلة افراد ذلك الجيل الأسبق هي أن جيل نعيمة عدهم مقلدين تقليديين، ولم يعترف بفضلهم إلا بعد موتهم، مثلما فعل العقاد وطه حسين مع شوقي والمنفلوطي، أو بعد استقرار جيل الشباب هذا ورسوخ قدمه مثلما فعل العقاد والمازنى وطه حسين مع شيوخ الأدب الذين هاجموهم في شبابهم. ولو كان جيل نعيمة هذا نظر الى هؤلاء الشيوخ نظرة البانى على مابنوه لما حدثت تلك الفجوة بين الجيلين، وهي فجوة ساهم في تعميقها ـ على اي حال ـ ذلك الصراع التقليدي بين الشباب والشيوخ، وعدم متابعة جيل الشباب لجيل الشيوخ واحتكامه إلى الانفعال والحماسة العدوانية.

واذا كان نعيمة قد دعا عند مناقشته لقضية اللغة إنشاء مجمع للغة يحافظ عليها ويرتقي بها، فقد سبقه جيل الشيوخ الى ذلك، في مصر ايضاً منذ عام ١٨٧٦ حين نادى بها عبد الله فكري، ثم تجددت مرات ومرات بعدها. واذا كان قد دعا ايضا الى فتح باب النقل والترجمة عن الغرب فهذا باب مفتوح منذ انشا رفاعة الطهطاوي مدرسة الألسن عام ١٨٣٥. ثم اتسعت فتحته على ايدي ابناء جيل نعيمة انفسهم الذين لخص احدهم العصر في العشرينات بانه عصر النقل والترجمة. وكان هذا التلخيص الذي جاء على لسان محمد حسين هيكل عام ١٩٢٨ يعد العصر امتداداً لعصر الطهطاوي. واذا كان اخيرا قد دعا الى الإستعانة بالعامية في الحوار المسرحي، فهذه الدعوة سبقه إليها يعقوب صنوع في مسرحياته التي كتبها في سبعينات القرن الماضي، ومارسها كثيرون من ابناء الشام المهاجرين إلى مصر خلال الربه الأول من هذا القرن.

غير أن الأمر ليس أمر السبق. فقيمة الراى ليست بتاريخ إعلانه، وإنما تكمن قيمته الحقيقية في ظهوره داخل إطار الحاجة إليه واستجابة الغير له، اي أن العبرة بالتوقيت السليم وتلبية الحاجة الملحة. وقد كان العصر

الذي ظهر فيه «الغربال» مناسباً جداً لأفكاره . وكان السياق العام لحركة الأفكار يسمح بانضمام افكار الكتاب ، لأن العصر كله كان عصر انتقال من طور النقل الى طور الوضع والابداع في علاقتنا بالثقافة الوافدة ، فضلا عن أن هذه الآراء والأفكار جاءت في قالب مغر بالقراءة والتحمس ، ولاسيما عند جمهور ماسمي ـ وقتها ـ بالأدب الجديد ، من الشباب على نحو خاص . ويكفي أن نسوق هذا المثال الذي يعبر عما صيغت به افكار الكتاب من حرارة وعاطفة وحماسة .

يقول نعيمة في مقال «الغربلة» الذي استهل به الكتاب :

«الناقد مبدع عندما يرفع النقاب في اثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه ، فكم سألت نفسي من هذا القبيل : ليت شعري ، هل درى شكسبير يوم خط رواياته وأغانيه انها ستكون خالدة ؟ أم تراه وضعها يقضى بها حاجة وقتية ظن انها ماتت بموته ؟ إنني من الذين يرجحون الرأي الثاني ، لذلك يجلون الناقدين الذين اكتشفوا شكسبير بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه . إذ لولاهم ماكان لنا شكسبير .

«وفي اعتقادي أن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل نزعاتها وتجوالها ، فتسلك مسالكها ، وتستوحي موحياتها ، وتصعد وتهبط صعودها في الواقع إلا كاشفا نفسه ، فهو اذا استحسن امراً لايستحسنه لأنه حسن في ذاته ، بل لأنه سنطبق على آرائه في الحسن . وكذلك اذا استهجن الجمال والحق . وهذه الآراء هي نبات ساعات جهاده الروحي ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها»

لم يكن نعيمة يحرث في بحر بهذه الآراء وتلك الحرارة في التعبير عنها . فقد نزلت آراؤه هذه أرضا صالحة ، يطل علينا فوقها نبات جديد وليد ، ساهم في غرسه وريِّه كثيرون من مواليد عقد الثمانينات في القرن الماضي

التطبيقات

ولكن ، كيف كان تطبيق نعيمة لهذه الآراء والأفكار النظرية ؟

هنا نصل إلى الجانب الحيوي في الكتاب ، لأنه بغير التطبيق تظل النظرية جافة اقرب الى الجسد الميت . ولعلنا لاحظنا في عرضنا للقضايا الكلية الخمس التي شغلت نعيمة أن ذلك الجانب النظري ـ الأقل حيوية ـ في «الغربال» ينتمي فكريا إلى المنظومة الرومانتيكية الأوربية . فهو يلح على ذات الأديب كمصدر للإبداع ، وفردية التفكير كمطلق للتعبير . وهو يعلى دور الشاعر فيضعه على قدم المساواة مع دور النبي والفيلسوف والمصور والموسيقى والكاهن في آن واحد ، ويصل بالشعر الى أن يكون مرادفا للحياة . ولكننا نلاحظ في الجانب التطبيقي أن الناقد يضيف إلى تلك المبادىء الرومانتيكية بعض المبادىء الكلاسيكية الأوربية . فهو يسعى نحو العقلانية والموضوعية . وهو يهتدى بالمنطق . ومع ذلك فهذا المزيج الفكري ذو الغلبة الرومانتيكية كان من مكونات المناخ الثقافي في عصره ، داخل الوطن العربي بوجه خاص . وتلك كانت روح العصر والمعاصرة . ولم يكن في ذلك بعيدا عن العقاد والمازنى عل سبيل المثال .

ولكن التطبيقات النقدية في «الغربال» شديدة الصلة باطروحاته النظرية ، إلى حد التعميق والتوضيح لها . ففي نقد نعيمة لديوان «الأرواح المتمردة» لنسيب عريضة نراه يعد الحياة مصدر الشعر ، وهذه رؤية مختلفة عن تصوره السابق لذات الشاعر كمصدر لشعره . ولكنها ليست منقطعة عنها ، فالحياة أعم واشمل من الذات ، وهي المصدر الأصلي الواسع لكل إبداع . ومع ذلك يضيف نعيمة مقياسا آخر لقياس الشعر ، وهو ارتباطه بالحياة من حيث الحيوية ، حتى لايكون جماداً . بل يضيف بعض المقاييس الأخرى ، مثل اتساع المدى عند الشاعر ، أي مدى أو عمق فكره وعاطفته وبيانه ، وهذا ماوجده في شعر زميله .

وكذلك يضيف مقياس الشكل الذي يضم حد الوزن ، دون إلزام بحد القافية الواحدة . وهذا مايجده متحققا في شعر عريضة ، الذي يكشف عن قمم عالية أكثر بكثير مما يكشف عن المنخفضات على حد قوله . ومن هذه المنخفضات سقطات الشاعر وعثراته في اللفظ والقافية والتعبير .

كان هذا النقد فاتحة الجانب التطبيقي الغالب في «الغربال» . وبه تحددت الغلبة لنقد الشعر مؤلفا أو مترجماً ، عربيا أو غير عربي . ففي نقده التالي يأخذ على قصيدة أحمد شوقي عن الأندلس ، التي نشرتها مجلة «الهلال» عام ١٩٢٠ ، الكثير من «الوصف السطحي الذي لايحرك فكرا في رأس ، ولا يرسم صورة في مخيلة ، ولايهيج

عاطفة في قلب» كما يقول ، فضلا عن الحشو الممل . ولكن نقده لهذه القصيدة جاء - في معظمه - عنيفا كما لاحظ الدكتور محمد مندور في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» ففي الفصل الخاص بنعيمة وغرباله في هذا الكتاب اشار مندور الى ان قصيدة شوقي تضمنت عدداً من النغمات الرائعة الصفاء النابضة بحرارة الحياة ، مثل فرحته بالعودة الى وطنه في نهاية الحرب العالمية الأولى بعد نفيه خلالها إلى اسبانيا في قوله :

فياوطني لقيتك بعد ياس : كاني قد لقيت بك الشبابا

ويبدو ان نعيمة قد نضح على عنفه ازاء هذه القصيدة موقفه النظري من شيوخ الأدب والشعر في شبابه ، وهو موقف لايخلو من بعض التعصب والعداء الأعمى ، سبقه إليه العقاد والمازني . وقد اثر هذا الموقف في تقبله لآثار ابناء جيله انفسهم ممن يحتذون طريقة شوقي ، مثل رشيد الخوري (الشاعر القروي) . فقد نقد ديوانه «القرويات» عقب صدوره في البرازيل عام ١٩٢٢ . وكان مما قاله عن الشاعر إن ديوانه الأول «الرشيديات» الصادر عام ١٩١٧ كان يضم الكثير من النظم والقليل من الشعر . ولكنه في ديوانه الاخير ذاك يعبر عن حرقتي الوحدة والغربة . ومع ذلك فما اكثر النظم فيه ، لأن الشاعر نفسه رقيق لطيف رشيق عندما يسخر دماغه لقلبه وحده ، ولكنه يندر ان يفعل ذلك ، ويندر أن يتروى في الاختيار .

يمضي نعيمة في نقده التطبيقي للشعر فيتناول في مقالتين متتاليتين ديوانين كتبهما صاحباهما العربيان بالانجليزية ونشراهما في أمريكا ، وهما «انشودة الصوفيين وقصائد سواها» لأمين الريحاني (١٩٢١) و«السابق» لجبران خليل جبران (١٩٣٠) . اما الريحاني المتعدد الأغراض والاهتمامات فقد وجده نعيمة «في المقالة ابلغ منه في الرواية والشعر ، وذلك لأن فكره راجح على عاطفته ، ومنطقه متغلب على خياله . وكيف يكون الشعر بدون عاطفة وخيال ؟» كما تساءل . وهذا راي صحيح ، ولكنه اغفل ضآلة الموهبة عند الريحاني ، حتى لو رجح عاطفته وخياله . واما جبران فقد لاحظ نعيمة ان كتابه «المجنون» الذي صدر بالانجليزية عام ١٩٢٢ كان بدء طور جديد في حياته الكتابية» ، لأنه ادخل فيه الفكر إلى جوار العاطفة ، ولم تعد كتاباته عاطفة خالصة ، ولا بدا كارها للبشر ، وانما اتخذ «المثل» Allegory واسطة للتعبير عن افكاره . وهذا ماطوره في «السابق» الذي كتبه بلغة بسيطة جميلة ، واقامه على فكرة أن اليوم سابق للغد والأمس سابق لليوم ، وهلم جرا ، فنحن الحقل والزارعون ، ونحن الحصاد والحاصدون ، كما يقول .

ومن الملاحظ في نقد نعيمة لجبران انه صدر فيه عن الصداقة والزمالة والود إلى حد كبير على الرغم مما اخذه عليه احيانا . وربما ساهمت الصداقة والزمالة والود في ذلك الاعجاب البالغ الذي ابداه نعيمة نحو جبران ، الى حد المديح غير المتنهي في مقالته عن كتابه «العواصف» . وقد ضم ذلك الكتاب بعض مقالات جبران ، ونشر في القاهرة عام ١٩٢٠ ، وكان آخر عهد صاحبه - تقريبا - بالكتابة العربية . وقد استهل نعيمة مقالته بإضفاء بعض النعوت الضخمة على صاحبه ، فعدَّه «ثورة قبل كل شيء .. ثورة بحد ذاته» ، وقال إنه قدم «مفهومية جديدة عن الجمال في التنسيق والبيان» ، وان موسيقاه مسكره ، ولم يحدث ان صور لبنان احد قبله كيانا حيا نابضا ، وإنه «يخاطبنا بلغة ماتعودناها من قبل» ، واضاف نعيمة : «ماقرات ، ولا اظن غيري قرأ لشاعر جاهلي او مخضرم او حديث وصفا في الليل» ، مثل وصف جبران لليل الجبار الواقف بين اقزام المغرب وعرائس الفجر . واختتم المقالة قائلا إن «الأمم العربية ، بل الآداب العربية ، وإن انكرت جبران عاما ، ستقدس ذكراه أجيالاً .. فجبران سيحيا في آدابنا لأنه ثورة زعزعت اركان حصوننا المتداعية ، وجاءتنا بمقاييس جديدة للجمال في البيان ... سيحيا جبران ، لأنه خمر جديدة في زقاق جديدة» .

هذه اللغة النقدية المسرفة في عموميتها ومجاملتها تظهر في «الغربال» بين الحين والحين ، حين تستبد العاطفة والانفعال بصاحبها ، أو حين تلح عليه حماسة الداعية ، مثلما فعل في مقدمة مقالته عن كتاب «الديوان» للعقاد والمازني ، أو حين يهاجم مذهبا لا يطيقه ، فعل في مقالته «نقيق الضفادع» ، التي شجب فيها انصار التزمت في اللغة . ولا يغفر له في هذا التعميم وذاك الإسراف سوى أنه كان - وقتها - داعية لمذهب في الكتابة والتعبير ، وللدعاة حق المبالغة احيانا أو الغضب احيانا اخرى ، في سبيل توصيل الرسالة وتحقيق الدعوة . وهذا ما كان من أمر العقاد والمازني في كتابهما «الديوان» .

وتاتي بعد ذلك قضية ترجمة الشعر . فقد كتب نعيمة ، تحت عنوان «شكسبير خليل مطران» ، مقالة علق فيها على ترجمة مسرحية «تاجر البندقية» التي نشرها مطران

عام ١٩٢٢ . واشار إلى ان مسرحية شكسبير تتميز بالترابط الذي «يكسبها جلالها الملوكي وسلاستها السحرية ورنتها الموسيقية» . واذا فقدت هذه العناصر عند الترجمة صار المترجم كمن اخذ من الشجرة ساقها ، بعد أن عراه من الفروع والأغصان والأوراق ، وهو عين مافعله خليل مطران . بل إنه لم يكتف بذلك التشويه ، وانما ترجم المسرحية عن الفرنسية ، واسقط منها اشياء ، ونقل كلمات خطأ ، مثل كلمة gentile التي لاتعنى «لطيفة» كما كتب وإنما تعنى غير العبرانيين . ولأن مطران لم يشر الى الأصل الذي نقل عنه فقد اسقط منه ، وغيّر فيه ، وحرف بعض معانيه . وأورد نعيمة الكثير من هذه الأخطاء . وعاب المترجم بحثه عن أوابد اللغة وشواردها ، في حين كان أولى به أن يخاطب القراء بلغة عربية يفهمونها ، بدلاً من الهوامش والشروح للكلمات التي تصيدها من المعاجم . ومع ذلك رحب نعيمة بجهده في النهاية ، لأنه يفتح مخبآت شكسبير على حد قوله . ثم نصحه بكتابة لغة صالحة للتمثيل في المرات القادمة التي ينقل فيها شيئا من مسرحيات شكسبير .

إذا قارنا هذه المقالة بمقالة اخرى نشرها المازنى وقت ظهور ترجمة مطران ، ثم جمعها في كتابه «حصاد الهشيم» (١٩٢٤) ، لوجدنا ان المازنى لم يرض عن ترجمة المسرحية بالنثر ، ولكنه توقف امام صعوبة ترجمتها شعراً ، واقترح اختراع بحر جديد شبيه بالوزن الأبيض ، يعنى المرسل blank في الانجليزية ، لا يكون فيه البيت او السطر وحدة مستقلة ، وهذا نفسه الأساس الذي قامت عليه فكرة الشعر الحر عندنا بعد ذلك . ومع ذلك لم يتطرق المازنى في نقده الى الترجمة مثلما فعل نعيمة ، وبدا مقالة اشبه بالعرض لفكرة شكسبير في المسرحية وشخصياتها . ومن هنا يتميز مقال نعيمة بانه اول نقد جاد لمحاولات مطران في ترجمة مسرحيات شكسبير . بل هو درس في كيفية نقل النص المسرحي الى العربية ، مصطلحاً ولغة . ويبدو ان الحرية التي كتب بها نعيمة مقاله اتاحت له أن يعرض كل مابدا له في الترجمة ، دون حرج أو خجل من المترجم ، على العكس من المازنى الذي بدا في مقاله متحرجاً ، مؤثراً القضايا الفنية العامة على مواجهة عملية الترجمة وخصوصياتها ، مع انه كان قادراً على مراجعتها من حيث صلتها بالأصل الإنجليزي .

وإذا كانت اغلبية مقالات النقد التطبيقي في «الغربال» قد انصرفت الى الشعر ، فلأن الشعر وقتها كان الشغل الشاغل للنقاد ، وهو همٌ موروث على اي حال ، فضلا عن ان جيل نعيمة لم يلتفت إلى أجناس الأدب الأخرى ، مثل القصة والمسرحية والسيرة والرواية قدر التفاته إلى الشعر .

ومع ذلك علق نعيمة في «الغربال» على خمسة كتب نثرية ، من بينها كتاب «النبوغ» للبيب الرياشى وكتابا «الديوان» و «الفصول» التي سبق ان اشرنا اليها . اما الكتابان النثريان الآخران فهما لمىّ زيادة . واحدهما بعنوان «ابتسامات ودموع» ، ترجمته مي عن الألمانية ، والآخر بعنوان «غاية الحياة» ، وهو محاضرة القيتها بجامعة القاهرة . ولم يجد نعيمة في الكتابين مايغنى أو يسمن . فالكتاب الأول رواية من الطبقة الثانية او الثالثة ، مسرفة في عاطفيتها (سنتمنتاليتيه Sentimentalite) . وفي ترجمته لهذه الكلمة لم يجد لها مقابلا دقيقا اقرب من قول القائل : «زاد في الرقة حتى انقطع» التي قد نفضل عليها اليوم عبارة «العاطفية المسرفة» أو المفرطة . وأضاف إن مي اضاعت وقتها بترجمة تلك الرواية ، «ولها من عواطفها وافكارها مالقدر ان تنسج منه قصائد وروايات ومقالات كثيرة» . اما الكتاب ، أو الكتيب ، الآخر فقد لخص فكرته في أن «غاية الحياة السعادة ، والسعادة في العمل» ، ولكن المؤلفه المحاضرة لم تسند هذه الفكرة بالفكر العميق ولا بالحجج القوية المتلاحقة ، فتركت القارىء عطشانا متسائلا ، وغرقت في المفردات السمينة والعبارات المنمقة ، على حد تعبيره .

باستثناء بعض المجاملة للعقاد وكتابيه لم يكن نعيمة مجاملا في نقده للكتب النثرية الثلاثة الأخرى . ولكنه لم يكن في غرباله عموما فاقد البصر ، معدوم البصيرة ، مع انه لم يكن في معظم ماكتب هنا ذلك الناقد العميق في تحليله ، أو الشامل في تقييمه ، أو الجديد في رؤيته ، المختلف فيها عن اقرانه ، ولاسيما العقاد والمازنى . وإذا كنا نحس عند العقاد والمازنى بان نقدهما متاثر - في جانبه النظري على الأقل - بالنقد الأوربي ، ولاسيما الانجليزي ، فليست الحال كذلك عند نعيمة . فهو يبدو في «الغربال» مستوعبا - بحكم قربه من التراث النقدي الانجليزي وصورته الأمريكية - لكثير من المبادىء النقدية الأوربية ، دون أن يبدو متاثرا بهذه المبادىء على نحو مباشر . ولعله قرا في ذلك الوقت كتاب «النقد الجديد» New Criticism الذي الفه جويل إلياس سبينجارن ونشره في نيويورك عام ١٩١١ . ففي هذا الكتاب

بشر الناقد الأمريكي بمذهب نقدي اتخذ اسم كتابه بعد ذلك ، وهو مذهب يتلخص في الإلحاح على الجوانب الجمالية في النص الأدبي ، والنظر إلى الأدب كفن مستقل عن اي ظرف أو دافع خارجي ابتداءً من مؤلفه الى عصره وبيئته . فهذه كلها عناصر لا تدخل في حساب النقد عند تعرضه للنص الأدبي . وبذلك بدات الصورة السائدة في النقد الذي كان يبدو الأدب من خلاله سلسلة من التواريخ والتاثيرات المصحوبة بالتعميمات .

ومن الواضح أن هذه الرؤية الجديدة المتاثرة بكتابات الناقد الإيطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) قد اثرت في نظرة نعيمة الى النقد الأدبي ووظيفته ، من حيث هو غربال ذاتي يعتد بالنص المفقود ، دون مساس بصاحبه أو بيئته أو مجتمعه . ومع ذلك أشار مندور في كتابه المذكور إلى أن المنهج الذي اتخذ نعيمة هو «المنهج التاثري الذاتي» بمعنى سيادة الأسلوب الانطباعي على نقده وغرباله . ولا أعتقد أن نعيمة تعمد ذلك ، لأنه لايوجد ـ أصلا ـ منهج بهذا الاسم ، وإنما هو اكتفى بالانطباع الذاتي لأن هذه كانت إمكاناته ، ولم يطور هذا الإنطباع أو يسنده بالتحليل الوصفي للنص ، ولاسيما في الشعر . والانطباع ليس عيبا ، لأنه أول خطوة في النقد ، مهما بدا النقد بعد ذلك تحليليا ، أو مسندا النص الى أصول نفسية واجتماعية . وكون نعيمة ناقدا انطباعيا ، أو تاثريا ، لايعيبه ، وانما يضعه في مكانه الصحيح من تطور النقد العربي الحديث .

غير أن مندور ياخذ على نعيمة في غرباله موقعين نظريين لم يتدبرهما على نحو مقنع . وأولها أنه اتهم عروض الخليل بانه سر ماساة الشعر العربي ، مع أن العروض ـ كما قال مندور ـ برىء من التهمة ، في الوقت الذي الح فيه نعيمة على الموسيقى والإيقاع كمقوم أساسي من مقومات الشعر . وثانيهما أنه هاجم . المتزمتين في اللغة والحريصين على صحة قواعدها ، مع أن قواعد اللغة ـ كما قال مندور أيضا ـ ليست قيودا متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية ، فضلا عن ان اللغة ترتفع احيانا إلى مستوى الغاية في الأدب ، لا الوسيلة وحدها كما ذكر نعيمة . ومع أن مندور استعان هنا برأى العقاد الذي أوضحه حول هذه المشكلة في مقدمته للغربال ، وهو رأى يتلخص في أن خطا الأديب في اللغة لايغفره إلا «أن يكون الخطا خيرا وأجمل وأوفى من الصواب» ، فهو ـ اي مندور ـ يشكر لأدباء المهجر أنهم لم يتمردوا على قواعد اللغة . وهذه مسالة فيها نظر كما يقولون . فالعقاد حين توقف في مقدمته عند مسالة اللغة كان يرد على ماذكره نعيمة حول صحة بعض الأخطاء التي وقع فيها جبران ، مثل قوله «تحممت» بدلا من «استحممت» . وكان العقاد نفسه قد اخذ عليه هذا الخطا قبل ظهور «الغربال» . ولكن نعيمة دافع عن جبران واجاز خطاه من منطلق ان اللغة ليست إلا اداة في يد الأديب ، وانها لاتقصد لذاتها .

والحقيقة أن مسالة اللغة هذه شغلت أدباء مصر بالذات عند استقبالهم زملائهم في المهجر الأمريكي ، قبل ظهور «الغربال» وبعده . ولم يكن هؤلاء الأدباء من الجيل الذي خاصمه جيل نعيمة ، وانما كانوا من جيل نعيمة ذاته . فعندما نقد العقاد قصيدة «المواكب» لجبران عام ١٩١٩ اخذ على صاحبها الخطا اللغوي وضعف التركيب العربي وغلبة العبارة النثرية على النغمة الشعرية .

وضرب امثلة عديدة لأخطاء اللغة والتركيب ، مثل قوله : جُبروا بدل أُجْبروا ، تحمم بدل استحم . وقال ان جبران إذا كان يحترس من الوقوع في مثل هذا الخطا عند الكتابة بلغة غربية ، فالاحتراس في الكتابة العربية أولى . كما أخذ العقاد على الريحاني أيضا تساهله في اللغة ، مثل قوله : «صبيانها المترجلون» ، يريد المتشبهين بالرجال فجعلهم راجلين من حيث لايشعر . وشارك العقاد في هذا الموقف المتشدد مع اللغة آخرون مثل طه حسين ومحمد حسين هيكل والمازني ، مع انهم ـ جميعاً ـ أقروا بتحديد المهجريين ومواهبهم .

الموقع على خريطة النقد الحديث

اين يقع «الغربال» ـ بعد هذا كله ـ على خريطة النقد العربي الحديث ؟ لقد أجاب نعيمة نفسه على مايشبه هذا السؤال مرتين . ففي عام ١٩٥٤ اجاب على استفتاء لمجلة «الآداب» البيروتية بقوله : «لا شك في أن هذا الكتاب مَهَّد لسبيل للنقد الفني وللنهضة الأدبية الحديثة . وكان له أثر مشكور في تكوين الذوق الأدبي عند الأجيال الجديدة» . وفي عام ١٩٥٨ أجاب على استفتاء آخر لمجلة «الثقافة الوطنية» البيروتية أيضا بقوله : «عندما بدات أكتب مقالات «الغربال» منذ أكثر من اربعين عاما كان الأدب في واد والحياة في واد .. لذلك انصب همي على وصل ماانقطع بين الأدب

والحياة ، بمدّ جسر فوق الهوة السحيقة التي كانت تفصلهما . ولمد ذلك الجسر كان لابد من التوكيد أولا على قدسية الكلمة وكرامتها ، وعلى التسامي بها عن الابتذال والدجل والرياء ... تلك كانت – ولاتزال – رسالة «الغربال» من حيث ماهية الأدب ومهمته . اما المقاييس التي اتخذتها في تقدير العمل الأدبي فمقاييس محض شخصية .. لقد كان عليّ ايام كتابة «الغربال» ان احارب عدوا عنيداً هو الجمود وما ينبعه من سطحية وتقليد»

وفي هذين الجوابين اصاب نعيمة مرة واخطا مرة اخرى ، اصاب حين اشار الى خطته في تاليف كتابه ، منذ بدأ في كتابة أولى مقالاته ، من حيث وصل الأدب بالحياة ، ومحاربة الجمود والسطحية والتقليد . فهذا خط واضح في الكتاب ، وسعى مشكور . ولكنه اخطأ حين تصور ان «الغربال» مهد السبيل للنقد الفني ، أي غير المتصل بشخص المنقود أو عصره ومجتمعه ، وكذلك مهد السبيل للنهضة الأدبية الحديثة ، وكان له اثر مشكور في تكوين الذوق الأدبي الجديد . فهذا تصور خيالي ، لأن ظهور «الغربال» جاء – كما سبق أن أوضحنا – بعد غرس بذور كثيرة للنهضة الحديثة على يد الجيل الأكبر سنا من ناحية ، وظهور أعمال مماثلة – ولاسيما «الديوان» للعقاد والمازني – من ناحية أخرى . ولأن الذوق الأدبي لا يشكله كتاب واحد عادة فقد ساهم في تشكيل ذوق الأجيال الجديدة – التي عناها نعيمة – العديد من الكتب النقدية ، ابتداء من : «شعر حافظ» (١٩١٥) ، «الشعر – غاياته ووسائطه» (١٩١٥) للمازني ، «الديوان» (١٩٢١) للمازني والعقاد ، «الفصول» (١٩٢٢) للعقاد ، الى : «في أوقات الفراغ» (١٩٢٥) لهيكل ، «حديث الأربعاء» (١٩٢٥) لطه حسين . فكل هذه الكتب مقالات نشرت في الصحف منذ العقد الأول للقرن العشرين ، ثم جمعت بين دفات الكتب . وحين انضم إليها «الغربال» عام ١٩٢٣ ساهمت في تغيير الذوق الأدبي السائد . وأقول «ساهمت» ، لأن ثمة عوامل اخرى في تغيير الذوق الأدبي لا يمكن تجاهلها ، واهمها ازدياد معدل الاتصال بالأدب العالمي ، وارتفاع نسب التعليم ، ورواج المجلات الثقافية والأدبية المتخصصة ، فضلا عن انتشار التعليم الجامعي محليا أو عن طريق البعوث الى اوربا .

نخلص من هذه القراءة الجديدة في «الغربال» القديم الى ان الكتاب لم يكن جديدا كل الجدة وقت ظهوره ، وانه ساهم مع سواه في ربط الأدب بالحياة والعصر ، ومحاربة التقليد والتصنع ، والعناية بالنقد ذاته كنوع أدبي مهم . وبهذا تصبح قيمته النهائية – اليوم – قيمة تاريخية من حيث تلك المساهمة التي اداها ، وهي قيمة تجاوزها بسرعة – على اي حال – استمرار العقاد والمازني وطه حسين على طريق النقد ، في الوقت الذي انصرف فيه نعيمة إلى الوان أخرى من الكتابة .

ملاحظة: تعتمد هذه القصائد، في معظمها، على اقاصيص «كليلة ودمنة» وايسوب الشاعر اليوناني القديم.. فكرة وحدثاً.

السونيتات

شعر
حسب الشيخ جعفر

إهداء: إلى أحمد شوقي

١ـ في المركب الغريق

غرقتْ اغانيهم، واسرجَ فوقها البحرُ الاجُاج
أفراسهَ المتصافنات، واغرقَ البحاّرةُ المتبحرون
أتراحهَم في راحهم، وتَغوّر الأفقُ الزجُاج
فأخذتُ أسألُ شيخهَم عن يقظةِ الدمِ والجنون

قال:(إتئدْ في الخطو، واجتنبِ التوقّفَ في الزوايا
الليلُ أوشكَ أن يشَجُ عروقهَ المتورمة
فاذا تمطتْ في الرؤىٰ الغرقىٰ الحدائقُ والصبايا
وعلتْ خوُانَ الزادِ أحراُش الجذىٰ المتفحمه..

فأزحْ خمِارَ الكوّة المتلاصفه
ستلوحُ عن غربيِّ هذا المركب الثملِ الجزيره
فأركبْ اليها القفُةَّ المتراجفه
واقرأ أنينَ الطينِ تبرحُ بقعةَ الضوءِ الاخيره..)

الشيخُ اغفىٰ وانطوىٰ البحاّرةُ المتكومون
عبثاً اهدهدُ طفلةً شاختْ واحتلبُ السكون!

٢ـ كآبة أبي الطيبّ

تغفو الارانبُ والملوكُ ويلعقُ الجوفُ الطبول
وأحوكُ ثوبي في لعاب الشمس في حلك الليالي
واخيطُ في العثراتِ اجفانَ الخيول
كيلا ترىٰ في البرقِ أشباحَ الدوالي

زعمَ الفرزدقُ، وارتضىٰ خبَطْاً وكدُرْه
واللاحقون صدىً لأطياري الشوارد
مازلتُ احتطبُ النجوم وتغتذي خيلي المجرّه
وتعافُ قبلَ الفجر عذراء الموارد

فيمَ التعلّلُ لاجمانَ ولا أمان
شبمتْ ثعالبهم وأقداحي كسيحه
الشرقُ منّاني وفرَّ من البنان
وتعثرتْ في الرَحبِ حكمتيَ الفسيحه

القتْ جراناً عند أعتابي القصائد
مازلتُ أطردها ويلعقُ قربها الجوفُ القصائد

٣- دون كيخوت

شطَطاً أخا الوثباتِ! لاسانجو وجدتُ ولا الأماره
طردوه أو هربَ الحكيمُ مروَّعاً، متضوِّراً
لابدَّ من ان نستحثَّ خطىً ونمْعنَ في الخساره
ونكرَّ في وجهِ الطواحينِ البغاثِ تهوّرًا!

روزنانتُ يذرعُ صيفَ (أوربا) هزيلا
متلفّتاً بين المصارفِ والمطاراتِ المطيرة
لاقشّةَ في البونشِ تمنحُ حلمةُ الصافي الصهيلا
لافاقعَ الاصباغِ غطىٰ وجهَ دولسينا الغريره

الناطحاتُ تمجُّ أوشالاً وتعلكها السقيفه
لاظلَّ منكَ ينثُّ فوق وجوهها الصفر اللعينه
لاطيرَ مناً يألفُ الغرفَ الوريفه
فاشحْ بسُكناكَ إزدراءً واستكنّ الى السكينه

وتقاذَفِ اللهبُ الفصاحةَ والسفاهه
العقلُ أسلمَ فارسَ الظلماءِ الجميلِ الى الوجاهة

٤- إقامة السندباد

بيضةُ الرخِّ انتظاراً تتعفَّنْ
العُبابُ الوَغدُ في قعر الثماله
كلما أدركَ طمَثُ كوّة الشمس تكفّن
ببقايا من شراعٍ، والتقىٰ أضيافَه تحتَ الذباله

(هات حدثنا بأنباءِ الملوكِ السحره
وعذارىٰ الصينِ ترْخي ابنوساً يتضوعَ
لم نزلْ نلْقي الىٰ الماء باعجازِ النخيل النخره
ونشُقُّ الصدَفَ العاقرَ أو نلمسُ حبلاً يتقطع!)

(يستوي ان تطْبقَ الراحَ علىٰ البحر وتطوي كل رمله
أو تلفَّ الزمنَ البالي بأبهامكَ خيطاً يتدلىٰ!
انا لم أشرعْ سفيناً! لم تطأ رجلي نمله
لم أجُبْ غيرَ خطوطٍ فوق كفّي تتجلىٰ..)

بيضةُ الرخِّ احترازاً تتعطّنْ
ادركتْهُ في الدواوينِ الأضابيرُ فالقىٰ وتشَطّأنْ

٥- كانديد

الدورادو! لاعلا وجهك ذامُ
كلُ ما دبجّت الاقلامُ طفلُ يتسلىٰ
ارهقتهُ لعبةُ الطينِ واعياه الفطامُ
انزوىٰ في الشمس شيخاً يتفلّىٰ

الحصىٰ الأصفرُ في واديك أو في الطرقات
بعضُ ما يلهو به الاطفالُ ركلاً وانتهابا
جرَّ عيسىٰ عبئه كي يعتلي منه الفتات
قحف مملوك وتؤدي قبة منه القحابا

هل رأىٰ سقراطُ في الكأس الزؤام
غيرَ ظلٍ منك.. أو أغفتْ عميقاً دزدمونه
دون أن يخفقَ في أهدابها طيفُ يمام
آمناً في وكرِ نخلٍ في براريكِ الأمينه؟

الا الدورادو! لا علتْ وجهك غبرْه
لم تزلْ تصفرُّ في الناس المسَرّه

٦- أوفيليا أو اغنيةُ الصَفصافِ الباكي

في الرياحِ الدنمركية، في المرسىٰ الخريفيّ الصديء
يجهضُ المقهىٰ أغانيه، وأشباحُ الملوك
تتوارىٰ في ضبابِ الفجرِ والتبغِ الرديء
وتُضيءُ الغبَشَ القاحلَ أحداقُ البنوك

وخفافاً في تهاويل النيونِ الداعره
أوشك اللاهون ان ينفرطوا دون اتجاه
حينما أعلنَ بوقٌ عن اوفيليا الضامره
وتعرّتْ.. فأشاحَ القومُ وانفضَّ السقاه

لم يعُدْ في القاعةِ البجاء غيري من غريق
يتملّىٰ عرْيها الكابي كأنضاءِ المخالب
بي جنونٌ أن أجُيب الديكَ في الضوء الصفيق
واغطّي كلَّ ساحٍ بالطحالب

أغلقَ الساقي الأباريقَ علينا والقناني العكراتْ
فانحدرنا في خليجِ القهقهاتْ

٧ـ الحمال والبنات الثلاث

عصايَ تمحو وتخطُّ ما أشا
فلا تسل: ما اقترفتْ، وفيم ضربي الكلبةَ المبقعة؟
فأنت بين اثنين: كشف فنوىً محرقةً توري الحشا
أو لا.. فهذا الظلُّ والفاكهة المضوعّه

فاعلمْ إذن: نحن الثلاثَ (رفْعَةٌ) و (حكمةٌ) و(كاظمه)
أنا وهذي واختنا الجارية العاَرية الرؤوم
اوثني ابي عصاه وهما الكراءُ والمنادمه
منذ ولدنا وأنا الصبيحة المليحة النؤوم

فحطَّ في ايكتنا الأمنُ وعمَّ المرتجى
واثقلَّ الهدوءُ أطناباً علىٰ المدينه
فازمعتْ (حكمةٌ) امراً وانزوت تحوكه تحت الدجىٰ
فانسحرت ممسوخةً، واجتُثت الضغينه

واسدلَ السوقُ علىٰ اوزاره السلامه
فأخرِجَ الحمّالُ محمولاً علىٰ محِفةِ الندامه

٨ـ ليلىٰ والذئب

(افزعتْ أنيابةُ ليلىٰ كأقمار السعالي
فأبتْ خطواً الىٰ الشدق المخاتلْ
والقطيعُ الذهبي الفرو يثغوَ عابراً خضرَ التلال
ودخُانُ (السعدِ يطفو فوق أكتافِ المنازل..

حدثتنا، هكذا، الجدّاتُ في احدىٰ الليالي الماطره
وشميمُ البعَر المبتلّ في الكانون فاحا:
(أسرعت ليلىٰ خطاهاً في الحقولِ الناضره
فاستحثّت خالها الانباءُ، واستلَّ السلاحا

وتهاوىٰ الذئبُ عن مضجعه الدامي قتيلا
مثقَلاً كانَ فما اجدتْهُ ساقاه فراراً
حيث شقوا جلده الضافي الثقيلا
فاذا الجدّةُ تسعىٰ حيّةً تطوي الديارا..

كم تَدَحّىٰ، منذ كنا، تحت فأسي من إهابِ
لم أجدْ غيري قتيلاً بين أشداق الذئابِ

إن تكن ليلىٰ قمُيراً غابَ أو غالتْهُ غولُ
فعلىٰ السين المغاني تتضوا بمجرات العذارىٰ
فاذا عزت قطاَة وجفا الشادي الملَولُ
فتخَيْر أيَّ مقهىً
أسفي! قد ضاع نصحي في غبار الطائرات
لم يعُدْ إلايَ مجنوناً وحيداً في الفلاة

٩ـ ليلىٰ والمجنون

ويكَ يامجنون تطوي الغورَ طيّاً
ترتعي الافئدةَ القمراء في واديك أطيارُ الربىٰ
أينما أبصرت طيفاً خلت ذاك الطيفَ حياً
توقد التنور ليلاه وتذكي الحطبا

لاطارتْ طيرهَا الكُدريَّ أوكار النهود
لادارتْ خمرةَ البين الصحارىٰ أو هوت فيها الخدور
كلما انشقت عن اللؤلؤ أعطافُ الفهود
صيدَ قمريٌّ وفرَّ الشادنُ اللاهي النفور
إن تكن ليلىٰ قمُيراً غابَ أو غالتْهُ غولُ
فعلىٰ السين المغاني تتضوا بمجرات العذارى
فاذا عزّت قطاَة وجفا الشادي الملَولُ
فتخَيّر أيَّ مقهىً لك وكراً أو مطارا

اسفي! قد ضاع نصحي في غبار الطائرات
لم يعُدْ! إلايَ مجنوناً وحيداً في الفلاة

١٠ـ مالك الحزين

احدُ الثعالب لم يزلْ ياتي اليمامةَ كلُ حينً
فتطوّح الحمقاءُ خائفةً اليه بفلذتين
والريح تحمل صوتها الشاكي الطعين
ما التفَّ، فوق النخل، عصفورٌ علىٰ رغْبِ اليدين

فاذا بها يوماً، تردُّ أبا الحصين ومكرَهُ
حتىٰ اذا عرفَ النصوحَ اتىٰ اليه الساقية
قل: (إفتني.. إني أخافُ الزمهريرَ وكرَّهُ
اين اتجهت أرَ الرياحَ العاتيه..)

قال: (احتجبْ عنها..) وكوَّر جيدَهُ وتجمعاً
فمضىٰ به متخبطاً بين المخالب والنيوب
الليلُ يطفيء فوقه فانوسه المتصدعا
والريح تنثر ريشه الدامي الشتيتَ علىٰ السهوب

وسالتُ أشياخَ القرىٰ: ما الخطبُ في نوحِ اليمام؟
قيل: الثعالبُ ماتزال تؤمهُا في كل عام

١١ـ السمكة الذهبية

حنانيكَ! ترمي شباكاً ممزقةً، واهيه
ولا صيدَ غير الطحالبِ والملح، غيرُ الرمال
ولاصَرْح إلا الصدىٰ، واليدُ الخابيه
تجرُ الىٰ الكوخِ طيناً بليداً ومثوىٰ حبال

كوىً يتآكلُ فيها الطلاء
وتنقع بالبنّ طاولةٌ ظالعه
فتستلُّ ممّا ترسّبَ في حفر أو عراء
نسيجاً شروداً إلىٰ القطرة المائعه

تطوّف ملُقىً وتخبو لديها
كأن لم يكن غير هذي اللكاع
ولابحر غيرُ احتوائكَ فقاعةً في يديها
ولا صيدَ غير الحصىٰ والضياع
طخا الليلُ الا خفيراً أجَدَّ فتيلا
وبُقيا خيوطٍ اقلّتْ غسيلا

١٢ـ الشيخ والجنيّة

شيخٌ اكبَّ علىٰ العبادة لا يرَيم
لاكفٌ تطرُق بابه الّا الظباء الآمنه
الشوك والدفلىٰ أظلّا خصُةَ الوافي الهشيم
حيث السنونو يبتني اعشاشه المتطامنه

فيما يصلّي أبصرت عيناه اشباح المياه
وقد اعتلتْ أمواجها المتقلبه
عذراءُ يغمر شعرهُا الغسقيُّ أرجاءَ الحياه
وعيونها الخضراء تسطع أنجماً متلهبه

فازورَّ عنها الشيخ، عن خطواتها المتهاديه

فتمايلتْ ساعاً وغيبهّا الظلام
واحسرتا! مذ أقفرتْ منها المياه الصافيه
جن الشقي جوىً وأضناه الاوام

ورأيتهُ في حانةً فسألتهُ عماً دهاه
(في الخمر) قال (خيالهُا.. ما انفكَّ تومىء لي يداه)

١٣ـ وضاّح اليمن

كيف اصطباغك بالدماء بغير بغير سيف أو قناه؟
وأتيتَ أسواقَ المدينةِ بالخزامىٰ والفراش
متسربلاً بدم تؤذن للصلاة
وترش افئدة اليتامىٰ والعطاش

حفروا عميقاً واحتواتك قرارة الجبّ الصموت
وخرجتَ، أيُّ يدين أخرجتاك حياً؟
وضاحُ قلْ: ما الفرق بين فم يموت حياً
حياً وآخر يملأ الأسماعَ عيّاً؟

ولقد تقوضّتِ العروش وصوحَتْ خيمُ الرعاه
وتقطعت أيدي الوشاة سباً، وأغتتْ شهرزاد
وضاحُ! من أي الجهاتِ خرَجتَ في النفر السعاة
تغُري بعيدٍ أن يجَسَّ وكي تتوحَ بالَقتاد؟
أنا جئتُ مثلكَ بالَفراشِ يضيء احداقَ الصغار
فسمعتُ أثقالَ الثرىٰ تحنىٰ عليَّ بلا قرار

١٤ـ ما قالت الطَّيْطَوَىٰ

في سالف الازمان، فيما يزعمون
صحَبتْ سلَحُاَةُ علىٰ ماءِ المودةِ بطتّين
العشُبُ يمرحُ عندهنَّ وترتمي خضرُ لبغصون
في ظلُةٍ من جةّ الأطيار مثقلةِ اليدين

أصبحن يوماً لا اخضرارَ ولا مياه
غيضَ الغديُر فلا الزمان هو الزمان
فاحتالتا أن تحملاها في النجاةِ الىٰ سواه
وتغصَّ بينهما علىٰ عودٍ وتمسك باللسان

فأثارَ منظرهُنَّ تحت الشمسِ أنظارَ العباد
فتساءلوا: أر(يتم عجباً كهذا في السحاب؟
فأستنطقتْ فاها برّدٍ تستحف به الرشاد
فهوتْ مهشمة الجبين علىٰ الحجارةِ والتراب

كم قد تعُيدُ الطَيطوَىٰ وتلجُّ في النبأ القديم
ولكم تحطمتْ الدروعُ بصمتهن علىٰ الأديم

١٥ـ تاييس

قد آب تدمىٰ راحتاه بصخرةِ الوادي الضنين
في القفر يقتاتُ الجرادَ ويستقي ثمدَ السحابه
فرآكِ ثانيةً كبعضِ زمانكم إذ تعلمين
في المحفل القاني تميدُبك الذؤابه

(أتلُمُ أو شالَ الليالي اللاغبه
وتميسُ ثانيةً علىٰ الأيدي الهلوكِ الخاويه
أو لم تمسَّ بدمعةً منها الغيوم اللاهبه
في ناظريَّ فاغرقت قممي السفوح العارية؟

إني لأكره أن أمدَّ إلىٰ حفائرها يدا
فأزيحَ وعثاءَ الدساكر تستظلُّ ببابها
وأغضَّ ما هطَلتْ بأرضٍ غيتمان بصابها..)

أو لستَ تعرفُ ما أتىٰ بالعامرية يا جهول؟
.. فلعلهّا تلقاكَ في هذي الحفائر والطلول

١٦- البلد البعيد

(عن اغنية منيون لغوته)

هل تعرفُ البلدَ البعيد،
ذهبيةً تتوهجُ الثمراتُ في أدواحه المتخايله
الريحُ ناعمةً كقبلة طفلةٍ في يوم عيد
وهناً تمرُ علىٰ أراجيح الكرىٰ المتمايله؟

هل تعرف البيتَ إستقلَّ علىٰ شفَا الزبَدِ السحيق
تجلو المرايا بالمشاعلِ فيه أيد لا ترىٰ
حيث الرخامُ بأوجهٍ تطفو علىٰ الشفقِ الغريق:
ياطفلتي! أواه! ما فعلت بنا أيدي الورىٰ!

هل تعرف الجبلَ المدلَّ بدربهِ فوقَ الغيوم
تجدُ الدواب طريَقها بين الضباب
حيث الصخورُ الهاوياتُ تدقُّ أشجارَ التخوم
حيث استكنَّ بكهفهِ التنينّ يصُغي للعباب؟

أبتي أتعرفه؟ فخذْ هذي الشعاب لأتبعَكْ
فالىٰ هناك أودُّ، يا أبتاه، أن أمضي معكْ

١٧- العروس

بينما الناسك، عندَ البحر، في بعضِ اعتزاله
أفلتَ الجارحُ درَصْاً تتشكىٰ في أنين
فأجتباها رحمةً بين عياله
ودعا فأنتفضت غيداء تزهي الناظرين

قالَ يوماً: (أنتِ قد أدركتِ فأختاري الحميم)
فتمطتْ: (ليكنْ حليَ أقوىٰ الخلَقْ شانا)
فانبرىٰ للشمس، قالت: (قد تغطيني الغيوم)
وتوارىٰ الغيمُ: (إن الريحَ تذروني امتهاناً)

غير أن الريح قالت: (إنما الأقوىٰ الجبال)
فأدّنىٰ من جبلٍ عالٍ، فردَّ: (الفأرُ أقوىٰ
ما الحصىٰ؟ ما الصخرُ؟ عهْنٌ أو حبال
يعبثُ الفأر بنا نبشاً فنغدو نحن مأوىٰ)

فأجاب الفأر: (بيتي ضيّقٌ يا ابنَ العماره)
فأذا بالغادةِ القمراءِ عند الجحر فاره

١٨- في الطريق

سلكَ المفازةَ، مرةً، تحتَ النجوم الافلات
عانٍ، فأبصر في الضحىٰ، ذئباً عتياً اغبرا
فانصاح مضطرب الخطىٰ، متلفتاً بين الجهات

فبدَتْ تدبُّ بأهلها إجدىٰ القرىٰ
وتماوجَ الوادي بطونَ أراقم متهاويه
والذئب هاهو.. فأرتمىٰ خوفَ النيوبِ الداميه
وبجهله العومَ الأمينَ تلقّفتْهُ الهاويه
فرآه بعضهُمُ فمدَّ اليهِ حبلَ العافيه

وقد التقىٰ غاراً فقال: (سأستريحُ من العنَا)
فأذا لصوصً أوقعوا بالتاجر الدبق البدين
وتقاسموا أمواله، وتلامعتْ حمُر القنا
فأرتجَّ خوفاً لائذاً بالظل فالدربِ المبين

ورأىٰ جداراً، قال: (أسندُ ظهريَ العاري اليه)
فأنهارَ كالرعد الجدارُ علىٰ الفتىٰ وقضىٰ عليه

١٩- لون الغراب

.. وشكا الغرابُ الثُكلَ في ثوب الحداد
عند ابنِ آوىٰ خلّه الحاوي العليم

من أن أفعى في الجوارِ مع الدجى تغشى الوهاد
تسطو فتبتلع الفراخ على ذرى الطلحِ الهضيم

قال: (إنطلقْ متمهلاً، وانظرْ سطوحَ الموسرين
فاخطفْ سواراً أو فخذْ عقداً تراه
فاذا قفلتَ فلا تفتْك صوائحُ المتربصين
وسيتبعونكَ ما انفككتَ تبُينُ جهداً أو سواه

واغمزْ بظلّك مكمنَ الافعى، وأعينهمْ تراك
وارمِ الحليَّ عليهِ، وارقبْ من بعيد
فسينتهي المتصارخون الى هناك
وهناكَ تنتهب العصيُّ الارقشَ الباغي المريد)

باضَ الغرابُ، وجيرةُ الطلحِ (الغداف) في حِداد
فلطالما تلدُ القبيلةُ فالأفاعي في ازدياد

٢٠ـ ملك الضفادع

أشجى الضفادعَ أنهنَّ بلا مليك
فطغى النقيقُ وأغرقَ الملُّ المناقعَ والبطاح
واقمن فوق الطحلبِ العطنِ الأريك
وبعثن بالرسلِ الخفافِ الى المجرّةِ باقتراح

فانداحَ جذعٌ بينهنَّ على المياه
فعلا الرشاش فخفنَ واختبأ القطيع
ووجدنه خشباً فهانَ ولم يعدْ يخشى أذاه
فعلونه ينَشدنَ آخر بالتفجع والدموع

فرمتْ بثعبان البحار يدٌ فأرغى واستكان
ورعاً، وديعاً في الرمال المستكنة
فترَنحَ القصبُ النخيلُ وضجَّ بالشكوى المكان
وطغى النقيقُ وأغرقَ الملُّ الدجنة

وتربّعِ العلَجوم في عرشِ السواقي الآسنه
شبعانَ يزدردُ الضفادعَ في الشطوطِ الساكنه

٢١ـ حمار الطحّان

ساقَ طحّانٌ حماراً وابنه يمشي معه
قيل: (ما أحمقَ هذين! أغذًا في اكتداح
وحمارُ الحمل يلهو في الضواحي الممرعه!)
قال: (فاركبْ ياصغيري فأنا أقوى جناح)

فتنادتْ عند بئر القريةِ الأخرى النساء:
(أرأيتنَّ غلاماً أجهدِ الوعِثْ أباه
وهو لاهٍ فوق سرجٍ دون عقل أو حياء!)
فامتطى الشيخُ، وجَدَّتْ بالفتى الغالي خطاه

قيل: (قاسٍ! يرُهقُ الطفلَ ويسعى في الركاب!)
وهنا أردفهُ، فاحتدمَ اللائمُ: (رفقاً بالحمار!
فاحملاهُ ساعةً) فاحتملا خير الدواب
فتعالى الضحكُ واشتدَّ الغبار

قيل: فاهتزتْ باصحابِ الحمار القنطره
فطفا يطُلقُ تلك الصرخاتِ المنكره

٢٢ـ أغنية دميتري كارامازوف الأخيرة

..وقتلتُ، لم اقتلُ سوى شبحي الضحوك
أقعى بحنَجْرَةٍ أقيءُ طفولتي اذ التقيها
وهما اثنتان، فقُلت: (بينهما أحوك!)
فوجدتُ أنيَ لم أحكُ الأصدىَ مثلي سفيها

سئم السياجُ تسكُعي الليلي فوقَ المصطبه

وملَّتْ أطيافي فقلتُ: (أعُبِّيُّ الكيسَ الخفيف!)
جفَّ الندىٰ فجراً وأبقىٰ الأتربه
فمضىٰ يلوكُ صريرهَا في الجوربِ الدامي الوصيف

ظمأ غرِّيبٌ! لا الثلوجُ تقي شفاهي الفاغره
أدمتْ أصابعي اعتصاراً في الضباب
قمر ووحلٌ.. أسكرَ الريحَ الخؤون الصافره
زَبَدُ الخيولِ تجيء حاملة خزامىٰ والرباب

مابغْيةِ الحشراتِ تحتفرُ الدفينَ من اللآل!
العُثُّ أوهىٰ الساعدين ولم يعُدْ إلا الخيال

٢٣ـ الفأر والأسد

في انتظار القمر الساري بركب الملكه
نامَ ليثُ الغاب تحت السنديان
فطوىٰ الصمتُ البراري والكهوفَ المهلكه
وخلا الجوُّ لربِ الصولجان

فجرتْ فأرةُ نحسٍ فوقَ وجهِ المفتدىٰ
فأطارتْ نومَهُ واصطكَّ في العينِ الشرار
فرجتْ عفواً وقالت إنها حتفُ العدا..
ضحكَ الليثُ وراحتْ تتخفىٰ في الجوار

واكفهرَّ الافقُ رعباً وزئيرا
وعلىٰ الغابة ران الفرغُ الدامي الرهيب:
قدتلوّىٰ الملكُ المغلوبُ في الفخِّ أسيراً
وعذارىٰ الوحشِ تبكي صولة المرعىٰ السليب

فالحتْ فأرةُ المرعىٰ علىٰ الحبل السميك
فتهادىٰ في انتظار القمر الساري المليك

٢٤ـ فأس الحطابّ

كان حطاّبُ علىٰ الشاطيء يجتثُّ الجذو
فهوت من يده الفأس وغاصت في القرار
فأستوتْ حوريةُ الماءِ تغطيّها الدموع
وانحنتْ تجملُ فأساً من نضُار:

(أهي هذي فأس هاتين اليدين؟)
قال: (لا..) فانحدرتْ في لجةِ الماءِ العميقه
وطفتْ ثانيةً تحمل فأساً من لجين
قال: (لا..) فابتسمتْ ثانيه بالفأس الغريقه

قالَ: (هذي..) فحبْتهُ بالفؤوس الذهبيه
وانثنىٰ يلهجُ بالشكر ويروي الخبرا
فتوىٰ جارُه تأكله الحمىّ الخفية
وانتحىٰ جرفاً فالقىٰ فأسَهُ و انتظرا

مارأت عيناه غيرَ الرغو يطفو ويزول
ولقد عاد بلا خُفينِ في عري الحقول

٢٥ـ رحلة التلال

انبأ العلُجومُ أن الحيَّ آتٍ بالشباك
وستخلو من بني الزعنف هذي الأجمات
فاعترىٰ الدغْلَ اكتئابُ وارتباك
وانزوتْ تسأله النصَح شيوخُ السمكات

قالَ: (إني حاملٌ منكن في اليوم اثنتين
وسنغدو عند ماء فيه منجىً ومراح..)
ووراء التل يخلو آمناً بالوجبتين
حيثُ لا يجدي عتابٌ أو نشيج أو نواح

فتراءى بين أعشاب الضفاف المزهره
وابتغاهُ للرحيل السَرطان
فترامتْ حيث حطاً الأعظمُ المنتثره
وهنا التفتَ على العنقِ الخؤون الكلبتان

فدعا القائل: يا أبناء حوت
نحن في الماءِ ولدِنْا وعلى الماءِ نموت

٢٦ ــ صبيحةُ صيد

قِيلَ : فيما الرجلُ القانصُ ساعٍ في السهول
لاح ضبيٌ في النواحي لاهياً عما عداه
فرمى وانتشل الصيدَ الجهول
عائداً تبتلُ بالعشبِ خطاه

وراى في الزور خنزيراً عقوراً فرمى
فالتوى بالجرح والنشّابِ وانكبَّ الجريح
وعدا بالنابِ محروراً فأهوى وارتمى
فانطوى الخصمانِ شلوينِ على الحقل الفسيح

من بعيدٍ أدركَ الذئبُ الضحايا في ضحاه
قال : (تكفيني طويلاً في الفلاة !)
وتشهّى وترَ الصيادِ صيداً فابتداه
فأصابت سِيَةُ القوسِ له الحَلْقَ فمات

حوّمَ الطير قليلاً وانتوى مسعىً بعيد
ليس غيرُ الريح فوق الزور تحكي وتُعيد

٢٧ ــ تقلُّبات البحر

عَلِقتْ في شَبكِ الصياد عَصراً سمكه
وزهتْ في الماء إحدى الصَدفات
ظنَّ في اللألاءِ ممّا تصطفيه الملكه
لؤلؤاً أو جوهراً غالي الصفات

اعرضتْ عيناه عن قوت العيال
ونضا الخرقة سبّاحاً الى الكنز الغريق
فإذا في الصدفِ البرّاقِ ملحٌ ورمال
والجُذى في الأفقِ تخبو فحمةً عبر الطريق

وارتقى في الفجر شطّاً آخراً وارتقبا
فزهت كالكوكب الدريّ في الماء سنيّه
فتنحى ، وانتقى جرفاً قصيّاً ، اخصبا
فلقد يُطعم زُغباً ، في انتظار ، ووليّه

مرَّ صيادٌ عجولٌ حيث كان
ورآها ، فاحتوت كفّاه أقمارَ الزمان

٢٨ ــ ليلةُ القِرَدَة

هبّت على الجبلِ الرياحُ واغرقَ السفحَ الجليد
فشكا القرودُ البردَ في الغاب المطير
فإذا اليراعة في الظلام كأنها الشَرر البعيد
قالوا : (سنوقد نارنا) وتكوّم الحطبُ الكسير

وتجمعوا يُلقون فوق اللمعةِ المتوقدة
أخشابهم متراقصين ، وينفخون
عبثاً ، فما ارتجفت على أيديهم المتجمدة
نارٌ ، وما برحوا عراةً يلغطون

ورأى صنيعَهم المعابثَ طائرٌ فتوقفا :
(لا تتعبوا ، ما في اليراعةِ من شرار !)
فتصايحتْ أخواتهُ رفقاً به وتخوّفاً :
(الليلُ أدرك ركبنا. ان القرود لفي بوار !)

فأحبَّ ان يُزجي لهم نُصحاً أشدَّ واقربا

فرموا به ارضاً فماتَ مهشّماً متخضّبا

٢٩ ـ ربيع العصفور

ورثَ الفتىٰ الذهبيُّ أجنحةً فطار
فهفا الفَراشُ علىٰ يديه الغضتّين
وتدفّقت لجُجُ الموائد بالنضار وبالعُقار
فأضاعَ هذا كلَّهُ في ساعتين

لم يبقَ إلاّ معطفٌ ضافٍ يدثرُ منكبيه
ممّا تهافتَ من فراءٍ أو حرير
(طالَ الشتاء!) وراح يعصر راحتيه
فبدا له العصفور قبل أوانه فوق الغدير

(جاء الربيع!) ولا دثارَ مع الربيع
(ذهبَ الشتاء إذن!) وباع المعطفَ الضافي الثقيل
فاذا الرياح تعود نائحةً تلُوحُ بالصقيع
في وحشةِ الطرقاتِ والليل الطويل
وبدا له العصفور في بعض الجهات
متجلداً لا نبض فيه، والمصاطبمقفرات

٣٠ـ الرياح العارية

فرَّ ابن آوى فالكلابُ تجدّ لاهثةً وراه
عبرَ المروجِ الخضرِ ، عبر الغابة المترامية
حتى إذا أوفى على الحطّاب يسأله النجاه
آواه في خصّ له جاثٍ حيالَ الساقيه

فطوى القوائم في الهشيم ، ولفَّ ذيلاً واختبا
يتشمّم النسمات عابثةً تلوب
ويُصيخ سمعاً للنباح تجوبُ صُفرته الربى
وعلى السياج تلوح أشداقاً غضوب

وتساءل الصيادُ : (هل ابصرتموه هنا ؟ هناك ؟)
فتنهّد الحطّاب : (لا . .) وأشار بالأيدي : هنا..
لم يُدرك الصيادُ ما تعني الأصابعُ بالحراك
فمضى يطارد ظلَّهُ متكهّنا

فأنسلَّ كالظلِّ الخفيف خُطى ، وفرَّ المبتلى
(أبغير شكرٍ للمُجير ؟) يلومهُ ، فيغُذُّ : (لا . .)

(الى رنا . اينما تكون في هذه الساعة)

ياضاد

غازي العبادي

..هالني الامر . هالني مارايت . كيف لهما هذان الصعلوكان ان يعبثا بجثة شخص ميت ، منذ زمن ، وبهذه الطريقة المزرية ؟ دون اعتبار لحرمة الموت او لقيمة الانسان في هذا الميت ؟ والذي خلتُ ولا ادري كيف ، او لماذا ، انني اعرفه جيدا ؟ بعد ان خشع قلبي له ؟

- ربما قلبك رقيق ؟

- ابداً . ولكنني ادرك قيمة الانسان واقف متهيباً امام سطوة الموت الطاغية !

مامن شك ان الرجلين يقدمان عرضاً للحركات البهلوانية على خشبة مسرحٍ ما امام جمهور احتشد هنا من اجل ان يضحك !

كانت جثة الميت تبدو بين ايديهما المدربة مثل دمية قطن بمفاصل ولوالب بطوياتها وينشرانها كيفما شاءا . وكما يحلو لهما ، يقلبانها يميناً وشمالاً ، ظهراً لبطنا ، راساً على عقب من يد الى اخرى مثل كرة ، دون حرج ، وكانهما يتباريان في إبداء مهارة القذف والتلقي . كنت صابراً على اللعبة ، صادقاً في معرفة ما تؤول إليه في نهاية الامر ، وبعد ان كلت ايديهما وبان التعب الذي لابد له ان يحل بجسم من يؤدي كل هذه الحركات ، وكما توقعت تماماً ،كفّا عن حركاتهما ، ثم امسكا بالجثة والقيا بها فوق حشية عتيقة محترقة الاطراف ، ثم غطياها بلحاف قديم متاكل برز قطنه العتيق من الثقوب الكثيرة التي ملاته حتى انني سالت : ترى من اي مزبلة حصلا على هذا الفراش ؟ كنت انذاك اتميز غيظاً . كان مرجل الغضب يغلي في اعماقي ، وكنت احس بهديره في داخلي ، وقد ايقنت لو انني فعلاً بركان وليس انساناً لربما انفجرت واغرقت القرى والمزارع المنتشرة على سفحي . ولو كنت قريباً من مدينة ما ، لالحقتها حتماً بمدينة«بومبي» المندثرة . ولكنني للاسف لست بركان«فيزوف» وانما شخص عادي لاحقتني الهزائم وارتكبت اخطاء كثيرة.. وقواي عادية . ورغم ضعفي البين هذا صممت اكثر من مرة ان اهجم على هذين المخلوقين اللذين لااعرف الى اي الكائنات انسبهما وانتزع الجثة الكريمة من ايديهما القذرة باية وسيلة كانت . إذ ان تراب الارض وبالتاكيد اكثر نظافة وطهارة من هذه الخرق البالية التي لاتليق بجثة كلب فكيف بانسان.

للاسف . كنت اشعر بعجزي المطلق امام ما يدور . كنت بعيداً عنهما . كنت وسط الصالة وهما فوق المنصة تحجز بيننا مئات الكراسي . وعندما رفعت صوتي محتجاً في بداية العرض برز الي مسؤول القاعة وهو رجل ذو مواصفات خاصة ووقف فوق راسي وطلب اليّ ان اكف عن ازعاج المشاهدين او اغادر القاعة . تطلعت اليه واحسست بضآلتي ازاءه فامسكت عن الاحتجاج

- اما ان تسكت او تغادر ما دمت لاتعرف اصول مشاهدة المسرحيات الماساوية !

- ولكن ما يجري امامنا ايها السيد مهزلة . كوميديا وليس ماساة !

- الفرق بين الاثنين ضئيل جداً !

- كيف هذا ؟ سالت الرجل كي اوهمه انني ايضاً اعرف شيئاً عن عروض المسرح !

- انت لاتعرف شيئاً ! وعليك ان تصمت وان لم تطق

مشاهدة مايقدم مسرحنا فعليك ان تغادر القاعة والصحافة امامك وانت واحد من فرسانها اكتب بشأن عروضنا ما تريد ، ايها السيد !

بمَ يهذي هذا الرجل ؟ ومن اين عرف طبيعة عملي ، لقد ادخلني في متاهة لم ارغب بدخولها يوماً ما ابدا . واعني بها الدفاع عن شخص ما ، فكيف اذا كان هذا الشخص ميتاً ولا صلة او معرفة سابقة لي به ؟ لقد حاولت ان اوضح الامر له لكنه انسل قبل أن افتح فمي بكلمة دفاع واحدة سواء عن نفسي او عن صاحب الجثة ، ووقف بعيداً عني بينما ضاع صوتي مثلما ضاع احتجاجي الصامت وسط الضجيج الذي ملأ الصالة بعد ان انهى اللاعبان المشهد المثير للاعصاب حتى خلت انني اصرخ من اعماق بئر بعيدة الغور وان انفاسي تتقطع . في الوقت الذي شعرت فيه فجاة أن الجثة تعود لشخص اعرفه تمام المعرفة . ولكن مهما كان الأمر وسواء كان الرجل غريباً عني او قريباً مني فانني ادافع من خلاله عن كرامة الانسان حياً او ميتاً ! ثم اليس للاموات حرمة ؟ اليس من الموت رهبة ؟

ـ ماذا تقول ؟ قال جاري الذي اوشك ان ينفجر من الضحك وهو في مقعده :

ـ ما سمعت ! قلت بغضب !

ـ ماذنبهما ؟ هما مجرد ممثلين يكسبان قوتهما بعرقهما الناضح جراء هذه الحركات التي تدربا عليها ربما سنين طويلة ! واذا اردت ان تدين احداً اضاف الرجل بعد ان بلع ريقه والتقط انفاسه المتقطعة من كثر الضحك ـ فدنْ المخرج او المؤلف او حتى الرقيب الذي اجاز تقديم هذه المشاهد المثيرة للاعصاب او الضحك .

كان جاري يتحدث بمنطق وعقل : ولم املك إلاّ ان اوافقه :

ـ انت على حق !

ـ وهو ايضاً على حق !

ـ مَنْ ؟

ـ مسؤول القاعة .

ـ اين هو ؟

ـ عجيب امرك ياأخي ! الذي تحدث اليك تواً !

ـ آه : ولكن اين هو وجه الحق في كلامه ؟

ـ عندما اشار الى الفرق بين المأساة والملهاة !

ـ لم افهم !

ـ ولن تفهم ! قال بحدة !

ـ افهمني ياأخي ! قلت محتداً ، وأنا أصرّ على اسناني التي خلتُ أن القاعة كلها تسمع صريفها من شدة غضبي !

ـ الشخص الهازل ، الكوميدي ، أي المضحك هو بطل تراجيدي ، مأساوي سابق ! خذ الملك (لير) مثلاً ! مارايك به ؟ بنظري ، انه شخصية كوميدية ، شانه شأن هاملت ، وعطيل ما دام قد انساق وراء اللعبة ولم يكشفها منذ البداية.. كلهم ساقطون ياأخي . ومالنا بعد هذا سوى الضحك منهم وصاحبك احدهم !

فجاة تغيرت مشاعري نحو الرجل المجاور الذي يتحدث بمنطق وحكمة ، ولما لم يكن لدي مزاج رائق لجادلته اكثر ولربما افحمته بادلتي وبراهيني وبينت له خطل افكاره التي تحدث بها عن اناس رائعين بشهادة العالم كله لكن من سوء حظهم انهم كانوا انقياء وصادقين وعفويين في وسط ملوّث غريب عنهم .

ـ صدق المثل :

ـ أي مثل ؟ سأل الرجل

ـ خصم عاقل افضل من صديق جاهل !

ـ تتحدث بديهيات !

احسست برعب . ان لم اسكت وواصلت الحديث مع هذا الجار الرهيب لربما نسفني بجملتين مما لديه . لأحترم نفسي واكف عن الحديث ولافكر بالمصيبة التي امامي لكنني فجاة وجدتني اساله :

ـ ولكن قل لي يامبارك الناصية أيرضيك هذا ؟

ـ ماهو ؟

ـ الذي يحدث امامنا ؟

ـ طبعاً !

ـ كيف وانت كما ارى رجل مثقف !

ـ مادام هو اختار لنفسه هذا الدور فما شاني انا ؟

ـ اتعرفه ؟

ـ سيد من سادات الأسارع !

ـ ولهذا انت شامت به ؟

ـ لااحب امثاله ! لم يخلفوا لنا سوى الحزن !

وقد رايت من العبث محاجحة جاري الذي بدا متحفزاً لمواصلة المشاهدة والضحك . بينما كان الألم يعصر روحي . وقد احسست ان بخار بركان فيزوف يتصاعد من اعماقي وانْ تمادى باستهانته باحبابي سوف انفجر به وادمره ومنطقه

وذرائعه وحججه الواهية ! ولزمت الصمت . وصرت افرك أصابعي ببعض وكنت أرى شرر احتكاكهما ببعض يتطاير امام عيني ورأيت جاري ينظر الي بخوف ثم ينهض ويغادر مكانه بعد ان صرخ بوجهي :

ان أردت تحترق فاحترق لوحدك ! ليس لي شأن بما يحدث على المسرح !

ـ ما بال الرجل ؟ أين عقله ؟ وما الذي أثاره ؟ سوى انني أنشددت الى هذا الشخص الميت الذي هو الأن بلا حول ولا قوة ؟ ومع ذلك لابد من انتشاله من بين أيدي معذبيه ووضعه في المكان الذي يليق به ، يليق بالانسان . فقد احسست من خلال هاجس خفي يهمس لي بان جثة الرجل الراقد امام عينيَّ فوق تلك الحشية الرثة هي لشخص ليس غريباً عني ابداً . فالرجل ليس كما يدعي .. ليس من الأسارع . أنه من الأفارع . فانا اعرفه ، كما اعرف نفسي وأنْ كنت في احيان كثيرة ابدو غريباً بنظري عندما كنت اقوم ببعض الاعمال الخرقاء والطائشة التي سببت لي الكثير من المتاعب التي أرهقت قلبي واورثتني القلق والوساوس دون أن اتعظ بما جرى لي .واخيراً قررت ان اضع حداً لعذابي هذا . ولقربي من المنظر المثير للغضب والأعصاب فما دام الشخصان قد توقفا يستريحان في زاوية المسرح المضاء من التعب حل عليهما جراء ثقل الجثة الراقدة بلا حراك وسط خشبة المسرح لابد لي من القاء نظرة ، ولو خاطفة عليها ، لربما أجد فيها علامة فارقة ما . وقد جهدت نفسي من أجل ذلك . مددت عنقي الى مسافة ابعد من سواي حتى خلتُ عنقي وقد تحولت الى عنق زرافة ، كي احظى بشيء يطامن قلقي المتزايد ويهدئ من اضطرابي ويطمئن قلبي بأن ماأرى مجرد عرض مسرحي من العروض التي تقدم لاضحاك الناس في السيرك ،أو على خشبة المسارح او في الساحات العامة بالمناسبات ولحسن حظي قد لاحظت ان اللحاف العتيق قد انحسر عن ساق الجثة المغطاة وظهرت ربلتها الموشومة بصورة واضحة لمن يدقق فيها النظر . وقد خيلّ اليّ انني سبق ان رايت هذه الساق الموشومة بهذه الدقة والمهاره من الكاحل حتى الأربيّة .وقد تذكرت أنها ساق السيد علاء ، وذلك من الوشم الذي عالج به عرق النسا قبل سنوات طويلة بعد ان يئس من مراجعة الاطباء وعيادات العلاج الطبيعي وقد اشارت عليه بالوشم احدى السيدات المسنات . وقد اخبرني السيد (علاء) بانه رغم الألم الذي كان يمزقه عندما كان مستسلماً لأبرة العجوز الرقيقة التي كانت تغمرها بسخام أسفل القِدْر وهي تَخزُ بها عرقاً معيناً في ساقه تتبعثه بابهامها ، قد أحسّ براحة فيما بعد وصار ينام منذ تلك الليلة نوماً طيباً وهادئاً ولم تعد تعتريه نوبات الألم الممض الذي كان يشله عن الحركة . كما أخبرني السيد علاء كذلك بأنه أسلم ساقه للمراة العجوز بعد أن قرأ كثيراً عن علاج الوخز بالأبر وهي الطريقة الصينية المعتمدة في تلك البلاد العريقة المملوءة بالحكمة والتي اعتمدها بعض الاطباء في الغرب كعلاج ناجح .

• • •

عندما اقتربت من جثة السيد علاء ، اوالمرحوم علاء رفعت طرف اللحاف وحدقت بوجهه الذابل . كان مغمض العينين ، شاحب الوجه شأن اي ميت . أجل انه هو .غير ان السؤال الذي حيرني في تلك الساعة : ترى من هو الذي اوقع جثة السيد علاء بين ايدي هذين الصعلوكين اللذين حولا جسده الفتي الى لعبة يضحكان بها الاخرين ؟ ثم مادام قد مات منذ زمن ، فمن الذي اخرجه من رمسه ؟ وكيف ولماذا يصير هذا الرجل الطيب الذكر على هذه الحال ؟ ثم هل يجوز اللعب بجثمان من يموت بهذه الطريقة الفاجعة ؟ أيستحق شخص مثله مثل هذه النهاية البائسة ؟اين هي حرمة الاموات ؟ وأين هم ذووه الذين سدوا الأفق يوم مماته بالبيارق والبنادق ؟

وكيف سمحوا ان تنتهي جثته هذه النهاية المزرية ؟ مع انه رجل تقلب بنعمة ربه الوفيرة وخيره العميم طول حياته ؟

ـ اتعرفه ؟ سأل احد الرجلين .

ـ اعرفه ؟ اعرفه مثلما اعرف نفسي !

ـ قريبك أذن ؟

ـ قريبي ! حركت رأسي ساخراً ومستهزئاً !

ـ ماذا ؟

ـ لاشيء !

ـ تعرفه ربما ؟

ـ اجل ! قالت يائساً ـ انه من قبيلة الاسارع !

ـ لا !من قبيلة الافارع !

ـ لا :الاسارع !

ـ ومن اين لك هذا اليقين !

ـ من الحديث الذي صدّع رأسي به عنهم !

ولكي اموه كلامي اضفت قائلاً .

ـ هؤلاء معروفون بشدة بأسهم وغيرتهم على بعضهم !

ـ من ؟ هم ؟ هه !!

ـ ماذا ؟ اتشك بذلك ؟

ـ اشك ؟ بل اجزم ان كل ما قلته بشأنهم هراء !

ـ وربما لم يعرفوا بأمره ؟

ـ كيف وهو من اخيارهم ؟ الم تخبرنا بأنه من قبيلة الأفارع ؟

ورغم انني لم انسبه الى هؤلاء ، ولم اقل بذلك ابداً ، فقد سالت !

ـ وما بالهم هؤلاء ؟

ـ اقل شأناً من الذين ذكرت !

ـ والله انا لفي حيرة ! من تعني ؟ قلت يائساً من الوصول الى نتيجة مع هذا المهرج .

ـ ولماذا الحيرة يارجل ؟ ها نحن نقوم بالواجب نحوه ولوجه الله ونعرضه ومنذ اسبوعين ـ او لنقل منذ بداية الموسم أمام انظار الجميع كل ليلة ، فليتفضل من يدعي معرفته او قرابته ويستلمه ! ولكن كما ترى دون جدوى ، لاحد يريد ان يتعرف عليه لاحد له شان به كما يبدو ، وهذا هو الواقع ! لماذا ؟ لأنه ميت . وقد فقد القدرة على الضر او النفع . هذه هي المسالة ايها الأخ !

في هذه الحظة بالذات اقتربت جداً من اكتشاف سر اللعبة الجارية امامنا . ادركت الجانب المنطقي فيها . ومع ذلك لزمت الصمت . اذ بدات أهادن واقلل من حماستي نحو الرجل مع انني كنت أرى في وجهه وجهي تقريباً ! وصرت اضرب على وتر عاطفي !

ـ ولكن ما تفعلانه به الساعة أمتهان للانسان ، فكيف اذا كان هذا الانسان ميتاً ؟ ومن قبيلة مرهوبة الجانب ؟ ماذا ؟ الاتخشون احدا ؟

ـ أبداً ثم الاترى انك تكثر من ترديد لازمة امتهان الانسان هذه ؟

ـ طيب ! الاتخشون الله !

ـ سبحانه وتعالى !

ـ اذن ماذا جرى ؟

ـ هو لك ياأخي ان اردت ! نحن فرغنا منه . لقد ادينا ما علينا من واجب تجاه شخص مثله . والحمد لله ظهر له اخيراً من تعرف عليه !

لم اضف شيئاً . فقد احرجني هذا المهرج ووضعني امام الاختبار . ولذلك يجب ان اواصل دور الرجل الغيور . وبعد لحظات من التردد والحيرة سالت مشفقاً أن يكشف لي احدهما عن وجهه ثانية دقائق فقط . وفي الحال اندفع محدثي وجلس على ركبتيه ورفع رأس الجثة واسنده الى صدره ثم كشف عن الوجه وقال بنفاد صبر .(حدق به ما شئت ! انت كما يبدو مكابر وعنيد كما يظهر من الحاحك واصرارك الغريب على كونه سيداً من سادات الاسارع مع اننا ، وحتى انت في قرارة نفسك تدرك جيداً أنه مجرد صعلوك أن راح وان جاء !

ـ أهذه هي الحقيقة بنظرك !

ـ ومن الافارع ان لم ترض !

ـ ثم ماذا ياأخي ؟ سواء كان من هؤلاء أو من اولئك انه في نهاية الامر انسان . مع انني رايت تابوته محمولا على فوهات البنادق وقد احرقوا الفضاء عندما انزلوه في لحده ! وقتها سالت !

ـ ما بالكم ياناس ؟

ـ لو الامر بيدنا ولو لدينا وسيلة لرفعناه الى النجوم . لدفناه في الفضاء ـ بعض الناس حرام ان يواروا في التراب !

قلت مؤكداً ـ خشية ان يكون محدثي مهووساً ويحدث لي معه ما لاتحمد عقباه : ماذا نفعل ياأخي ! تلك سنة الحياة ! والغريب في الامر ، انني رأيت في تلك اللحظة وأنا اتفرس في سحنة علاء الذابلة ، وجه فراس ، الذي اصررت على أنه علاء ، وأن معرفتي به تمتد حتى الطفوله . ضربت ناصيتي ، هززت راسي وخزرته بنظرة فيها امتعاض وانا اقول : من أنت ؟ مالك لاتجيب ؟ ومع هذا فان السحنة سحنة علاء مع ان الوجه وجه فراس الذي خلت انه ينظر الي معاتباً :«ويحك ياضاد ! الا تعرفني ؟ كيف لايعرف المرء نفسه ؟» في الحقيقة هو ذات الوجه الذي يلتصق بذاكرتي ونظري والذي خلته وجه علاء ، بينما هو في الواقع وجه فراس من قبيلة الافارع ! وفي الواقع ان «فراساً» هذا هو الآخر عزيز قوم وكان يومُ وفاته ايضاً يوماً مشهوداً في ذاكرة المدينة . فقد رفع تابوته باطراف الأنامل تحقيراً لعلاء .لكن السؤال الذي ظل يطرق رأسي مثل مطرقة حجرية ! اذا كان صاحب الجثة علاء الذي من قبيلة الاسارع او فراس من قبيلة الافارع كيف حدث ووصلت الجثة الى ايدي هذين

الصعلوكين مع أن فضائل أي منهما لوحدها ، كفيلة بانقاذ سدوم وعموريه من غضبة الله عليهما لو تضرع واحد من سكان تلك المدينتين المدانتين إليه سبحانه وتعالى باسم واحد منها ! فما الأمر ؟

لم اسمع جوابا

• • •

شعرت بحزن يملأ نفسي . وصرت في حيرة من امري . اذ يجب علي ، مادمت أعرف فضل صاحب الجثة بين الناس أن أقوم بعمل ما يريحني . ينقذني مما انا فيه من اضطراب وقلق و تأنيب ضمير لو تقاعستُ عن انقاذ هذا الانسان العزيز . حتى وأن كان من عالم الاموات حتى وان تخلت عنه قبيلته ، وذووه ، وصاحبته التي آوته سنيناً رغم انني اشك في مشاعرها إزاءه . فبعض النساء يعرضن قلوبهن مثل الدكاكين الفارغة للايجار ، لكل من يدفع اكثر ثم يلفقن الحكايا لكي يظهرن بدور الضحايا البريئات اللواتي لم يفهمني أحد من البشر ولذلك لابد من الوصول الى مضارب قبيلته لكي يتداركوا رجلهم . وقد وجدتني كمن يسير في متاهة ، في عراء ، لانهاية له وسط صحراء مترامية ، مغمورة بماء المطر ، ويبدو أنها امطرت في ذلك اليوم مطراً ثقيلاً كالوابل الذي وصفه (القاضي الفاضل) رحمه الله عندما أرتجل مطولته بعد أن حاصره المطر الثقيل تحت اغصان شجرة وارفة الظلال متشابكة الاوراق كثيفتها . لقد تكونت فوق الرمال برك ومساحات مغمورة بالماء . كنت أجاهد كي لاتبتل قدماي أو أخوض بالماء أو الطين . الذي تكون هناك رغم الظمأ الازلي للرمل وبالذات رمل الصحراء . وفجأة زاد في حيرتي الضباب اوشكت ان اصطدم اكثر من مره بواحدة من سلسلة الاشجار النابتة عند كتف الساقية التي كنت اسير فوقها ، وبمحاذاتها لم أكن أرى شيئاً مميزاً سوى اشباح هائمة داكنة تبدو خلل تلك الستارة الكثيفة من الضباب المماثل للون ماء الرز المغلي . وفجأة وقفت . إذ تحتم علي أن اجتاز قنطرة متداعية هشة مكونة من جذوع اشجار أجتثت من أصولها قبل زمن طويل حتى فقدت اغصانها وصارت معبراً للسايلة في تلك المنطقة المعزولة عن المدينة . أحسست بأرتياح . وانا أنقل آخر خطوة فوق القنطرة اصطدمت برنا ، اجل رنا بلحمها ودمها رنا التي لم تؤجر قلبها الفتي لاكثر من واحد ، هو انا ، رنا التي غادرتنا قبل سنوات الى عالم آخر تشب فيه النار !

- من ؟ رنا ؟

- ياضاد ؟

- غير معقول ؟

- ماهو غير المعقول هذا ؟

- ان تبعثي من رماد الحرائق بعد كل هذه السنين ! هل انت العنقاء

- لا : انا الفرعاء ! قالت ضاحكة ثم اضافت جادة !

- ماذا ياضاد ! هل نسيت قانون الصدفة والاحتمال ! الذي طالما تحدثت عن ايمانك المطلق به ؟

- أنا ؟

- ومن سواك ؟

- ربما في ذهنك عدنان ؟

- اي عدنان ايها المكابر ؟ انت تعرف ان قلبي غير معروض للايجار ! دخلته انت وانتهى الامر .

طوق احدنا خصر الاخر بذراعه وسرنا جنباً الى جنب ، وكنت احس بخدها بارداً ، وكانت تشعر بحرارة وجهي .

- مابالك ياضاد ؟ هل انت محموم ؟

- ابداً يارنا مهموم !

- ماذا تقول يارجل ؟ وانت الضاحك المتفائل ابدا ! تتناوشك الهموم ؟ أصدقني القول ! أهو حب اخر ؟

- انت تعرفين يارنا ان قلبي غير معروض للبيع .

- ياحبيبي ولاول مرة بعد تلك السنين شعرت بدفء شفتيها الحارتين فوق خدي البارد . وارتجف جسمي كله . واضطربت .

- مابك ! تماسك يارجل !

لم اكن اتخيل ان ارى رنا حتى ولو في الحلم ، اما ان اخاصرها وفي الواقع وفي هذا المكان المنقطع ،فهذا امر لم يخطر ببالي .

- لقد اعترتك رعدة حتى حسبتك محموماً !

- لطالما رأيتك تحترقين مثل شجرة في غابة .

- انا ؟

- ارى النار احياناً عالقة بثيابك وأحياناً بشعرك الطويل وذات مرة رأيتك تركضين وسط هذه الصحراء المحيطة التي يتقاصر دون حدودها النظر الحديد عارية تماماً ، مثل غزالة والنار عالقة بجسدك من قدميك حتى رأسك !

ـ صدقت . مازالت تلك النار لليوم مسعرة في قلبي . ولكن قل لي : مالذي جاءبك الى هذه الفلاة ؟ وكنت أود أن اقول لها أن مثل هذه الرؤيا تعذبني كما حدث معي الأن .

ـ لاادري كيف ابدأ الحديث يا رنا ؟ فانا قد هرعت الساعة لاستنجد بابناء قبيلة الاسارع لكي يسارعوا وينتشلوا جثة واحد من كبارهم من أيدي صعلوكين جعلا منه لعبة لاضحاك الأخرين . ولكنني بدلاً من ذلك التقيت بك .؟ فماذا انت قائلة بشأن هذا التدبير ؟

ـ لاتنسَ قانونك الخالد !

ـ آه ! صدقت !

ـ ولكن اسمع ، اضافت رنا ، من قال لك انه من قبيلة الاسارع ؟ ربما من قبيلة الافارع ؟

ـ حتى انت تشككين في قواي العقلية ؟

ـ الاسارع ياصديقي معروفون بقوة شكيمتهم وغيرتهم على بعض ، فكيف اذا كان الرجل من خيارهم الايقلبون الدنيا من اجله ؟ اليس كذلك ؟

ـ كذلك قلت مستسلماً . وأنا أوشك ان اصرخ بصوت عالٍ : حتى انت يارنا فقدت القدرة على التمييز ؟ ولكنني عدلت عن رغبتي غير المبررة . فالمرأة الساعة باية حال ! وهي التي عانت ما عانت على ايدي بعض افراد القبيلتين . وقد خشيت ان اعرب لها عن وساوسي وشكوكي بشأن صاحب الجثة الحقيقية المسجاة على خشبة المسرح . أهو علاء من قبيلة الاسارع أم فراس من قبيلة الافارع ؟

ـ علاء او فراس ؟ ولاتعرف حقاً من هو صاحبها ؟ مالذي جرى لك ياصاحبي ؟ هل فقدت القدرة على التمييز ؟ قالت رنا معاتبة .

لم اقل شيئاً هززت راسي باعياء وانا اجهش بالبكاء ومن اجل تغطية العجز الذي اعتراني في حضرتها سألت منتحباً :رنا ، رنا الحبيبة لماذا احترفتِ الرحيل ؟ كنت أود ان ابعدها عن جوهر القضية . عن حيرتي في معرفة الميت من هو ؟ علاء ام فراس ؟

ـ تلك هي المسألة !

ـ اسمع ! قالت رنا محتجة . لاتعد لذاكراتي كلمات الناس المضحكين !

ـ ويلك أنه هاملت ؟ اكبر شخصية مأساوية في تأريخ الدراما العالمية !

ـ ان من يتردد ويلجأ الى التساؤل هو شخص مضحك !

مثلك تماماً !

ـ رنا ! زعقت بها لاول مرة !

ـ وهذا هو السر الذي اكتشفته هناك ! واشارت بيدها الى ماوراء ستارة الضباب الذي مازال يلف المنطقة .

ـ ولكنك لم تردي على سؤالي ؟ قلت بصوت شاكٍ .

ـ ما هو ياصاد ؟

ـ لماذا احترفت الرحيل ؟

ـ عدنان !

ـ من ؟

ـ الذي زرع باحشائي طفلي الجميل كما اظن !

ـ تظنين ؟ قلت ساخطاً ـ يبدو ان هناك اكثر من عدنان في حياتك ؟ اليس كذلك ؟

ـ كذلك ! قالت رنا ببرود لكي تغيظني !

●●●

شعرت بخزيٍ . لم استطع التغاضي عن الاهانة ! لقد تغيرت رنا . انها ليست (رناي) التي بكيت من اجلها يوم غادرت دون وداع ، مع انها تدرك ان الطفل الجميل الذي المحت اليه هو طفلي أنا بالذات ، ولم يكن عدنان هذا سوى وهم عابر دار في خاطرها ولاتريد ان تقر هذه الحقيقة . فهو في نهاية الامر شخص عابر التقاها على ساحل البحر وقد هبت ريح عاتية في اللحظة ان رفع قلوع زورقه فيها واخذه الموج ولم يعد له ذكرٌ بين الناس الاحياء . فانا شخصياً اعرف قريبه . ان عدنان الذي ذكرته رنا هو الآخر من قبيلة الافارع ويجب ان اجد اسم ذلك القريب لكي يتدارك امر الرجل ان كان امره يهمه حقاً . غير ان كل جهودي ضاعت كلها دون جدوى . لم اجد اسماً لذلك القريب في دليل هاتف المدينة المكون من اربعة اجزاء . وصرت ادير بصري في الارجاء . لقد اختلطت عليّ الامور . ولم اعد اعرف كيف أتصرف ، والى من اتوجه باسئلتي المربكة . عما يجري لي وحولي . غير ان هاجساً ما هتف بي فجأة . لاتتعب نفسك ياصّاد . انت واهم . انت تحلم . لارنا ، ولاعدنان لاطفل مجهول الأب هناك . انت وحدك الأن ياصّاد ، غادر المكان الى ساحة السوق في المدينة وسوف تجد الدليل الذي تنشد عند القوم هناك .

لم اكن ارغب بان ينتهي هذا اللقاء النادر برنا بهذه الصورة من الجفاء . شعرت بقهر . احسست بكرب يتكدس على صدري ويخنقني . كنت احس انني اضطرب من جهة لاخرى ، ولكنني مع ذلك وحدي في العراء . كنت اضرب

بسيري وسط صحراء . كانت اقدامي تترك أثارها على الرمل المبلل وأظل في سيري حتى يصطدم رأسي بعمود من اعمدة الهاتف أو الكهرباء لاأدري ! أذن وصلت المدينة المنشودة .ادخلها اخترق شوارعها ، اصل الى الساحة المطلوبة ، أقف عند المسناة القائمة على ضفة النهر . انظر الى رجال يهيئوون قلوع زورقهم للرحيل وقد وضعوا جثمان رجل ميت عند دفته .

ـ هل الاخوة من الافارع ؟ قلت متعمداً .

ـ كلا ! اجابوا باستنكار .

ـ أذن من الاسارع ؟

ـ أجل ! ماذا هناك ؟

ـ اتعرفون علاء ؟

ـ ومن علاء هذا ؟

ـ رجل من الأخيار رفع جثمانه يوم وفاته على فوهات البنادق أنفاً أن تمسه أيدٍ ملوثة !

ـ لانحفل بذلك اليوم !

ـ وفراس ؟

ـ مابه ؟

ـ أتعرفونه ؟

ـ نعرفه ؟ ماذا تقول ؟ انه سيد من سادتنا وقد رفعنا جثمانه باطراف أناملنا اعتزازاً به !

ـ إذن أدركوا رجلكم . هناك صعلوكان يتقاذفان جثته ضمن برنامج احد المسارح في المدينة كل مساء !

ـ لاعليك ! ليس هو . انه «ياضاد» وهذا كما تعرف لااصل له وليس لأحد شأن به !

ـ من قال لكم هذا الكلام الغريب ؟

ـ ارملته !

ـ أين هي ؟

ـ هناك . ماذا هل انت اعمى ! ولاتراها او تسمعها تعول وسط الساحة ؟

نظرت الى حيث اشاروا . كانت رنا بدمها ولحمها جالسة بثياب الحداد على الارض ناشرة شعرها الأصفر الطويل فوق كتفيها وقد مدت وسط الساحة ساقيها الطويلتين اللتين طالما احتضنتهما بلهفة وشوق وهي تعوُل ، مفجوعة !

ـ رنا ! ماذا بك ؟ ماذا دهاك ؟ مالامر !

ـ اغرب عن وجهي ياعدنان ! اغرب . لقد مات حبيبي «ياضاد» ولم يدفنه احد ، وظلت جثته اكثر من اسبوعين بايدي مهرجينْ من صعاليك مسارح الدرجة الصفر يتقاذفانها دونِ رادع او وازع من ضمير.. أو ادنى احترام لكرامة الانسان او لحرمة الموت !

حالما عبأت الريحُ قلوع الزورق وانساب بنا فوق الماء صارت رنا تتضاءل بالتدريج حتى بانت لي مثل نقطة وسرعان ما اختفت عن نظري المنطفيء .

رشدي العامل



نص ونقد

النص

الرحيل ..

شعر : رشدي العامل

(٠١) في عينيهِ الصافيتينِ السوداوينِ ، تراوحُ دمعة
في شفتيهِ اليابستينِ ، تغرّدُ لوعة
ماأقسى ان يشعرَ إنسانٌ ،
وهبَ الأرضَ الحبَّ ،
واعطى للوطنِ الصامتِ مايملكُه الانسانُ
ويعودِ بلا وجهٍ ،
لاكسرةَ خبزٍ ،
لاباقةَ وردٍ ،
لاشيء سوى الأحزانْ
يخبرني : أن طعامَ الغربةِ مُرٌ ،
كان الحبُّ الأولُ ، والبيتُ الأوّلُ ،
والقافيةُ الأولى في أهدابِ قصيدةْ
يهمس لي : ما أقسى ان يفترشَ العاشقُ
حقلَ النسيان

(٠٢) ناديتُ الوطنَ الراحلَ عني ،
والأنهرَ ، قال ، وأعذاق التمر
وكانت غاباتُ النخلِ بَعيدةْ
وغفى في عينيَّ الظلُّ
وما جاوبني أحدٌ ،
همستْ لي نفسي :
انتَ غريبٌ في الوطنِ النائي ،
ووحيدٌ في ليلِ الغربةِ ، خلفَ البحرِ ،
حزينٌ في صبحِ الرقصِ ،
عيونُك معتمةٌ في الشمسِ

(٠٣) كيفَ أردُّ النهرَ إلى منبعهِ
واغاوي المطرَ الأسمرَ ،
يلثمُ أرضي الجرداءْ
واسيرُ على الماءْ
في أيّ الغابات أروحُ مع الدربِ ،
وأيّ الأسماءْ
أسال عنها ، أي الاسماءْ ؟
قالت لي ساحرة العشقِ ،

خذ العطرَ ، وزهرةَ منتصفِ الليلِ ،
توارى بين الأشلاءْ
مُتْ ، انت الميتُ بينَ الأحياءْ
خضّبْ في الليل ضفائرها
وامنحْ عينيكَ الملحَ وقطرةَ ماءْ

(٠٤) قال : رايتُ الصبرَ بعينيها ،
واللوعةَ في شفتيها ،
والثوبَ الاسودَ مرخيّاً ،
فهربتُ إلى الصحراءْ
اين الواحةُ ،
ساءلت الليلَ ، وساءلت الفجرَ
سالت الزهرة والجوزاءْ
قالوا : رحلتْ
اين ؟
وايقظني طفلٌ يسالُ :
اينَ الأنداءْ ؟

(٠٥) قال : وعدتُ ، وكانَ الليلُ رخيّا
والأشرعة البيضاء ترفُّ
وفي قلبي وردةُ صيفٍ حمراءْ
والمطرُ الناعمُ والأنداءْ
هذا وطني ، ساقبّل تربته الخضراءْ
هذا وطني
خذني في المهدِ إلى اللحدِ ،
وطرّز القطني السمراءْ
هذا وطني ،
في الليلِ اراه ،
وفي السجنِ اراه ،
وفي الموتِ اراه ،
وفي الأكفانِ البيضاءْ

النقد

د. عبد الوهاب محمد علي العدواني

الرحيل ..
(من الوطن إليه)

ونستميح الشاعر عذراً في هذه الاضافة في عنوان قصيدته ، فإن لنا في محتوى القصيدة وحركة الشاعر في داخلها برؤاه وافكاره ما يشجع على هذا التصرف الفني في مقدمة هذه المحاولة النقدية ، وحسبنا ان نقول في البدء :

انها مكابدة صعبة ، ان تجعل نفسك اسير الرغبة في اقتحام نسيج القصيدة ـ اية قصيدة ـ نفاذاً منه إلى سرّ العبقرية الشعرية فيه ، وإلى اكتشاف الشاعر من خلاله ، الاكتشاف بمعنى : التقويم والحكم وجمع علامات الامتياز الفني واللغوي والفكري .

...ومكابدة مريرة ، ان تتساءل في سرّك : ماذا يمكن ان تمنحك القصيدة من كل ذلك ، حين تريد منها ان تكون صورة شاعرها ، او مرآةً لصورته ، فانت بين هاتين المكابدتين تعذّب ذاتك ، وتتوقع ان تعذب الاخرين ايضا ، وتفتات على النص وصاحبه ، وليس هذا من الحق في شيء ، ولكنك تجعله بغير حرج من حقّك الخاص بوصفك قارئاً ، يقتحمه الشاعر على صفحات المجلة والصحيفة والمجموعة الشعرية بالقصيدة ، فيرى لنفسه ان يكون ذا راي ورؤية فيها ، فان ذلك من فرض الاعتراف للشاعر بالجميل ، فهو يغنيك بتجاربه الفنيه والجمالية ، وينتظر ـ وهذا شان الشاعرِ الشاعرِ ـ ان يجد صدى تجاربه في نفسك ، تمثّلاً لها وكتابةً عنها ، تحقيقاً لتواصل الفكر الانساني على اي مستوىً ، وباي شكل .

اما «الرحيل» المنشورة في عدد :(الجمهورية ٦٢٢٦ ـ بغداد في : ١٧/ايلول/١٩٨٦) فقصيدة مثيرة ، تستوقفك وتحملك على التامل الطويل في بنائها ولغتها وغايتها الفنية ، لانك من الذاهبين الى ان القصيدة العابثة التي لاغاية لها محض ركام لغوي ، لاتملؤها غير الصور الجوف واشكال الايقاع ، وما اسرع ما تغرق تلك الصور والأشكال في لجّة ما تقرا يوماً بعد يوم ، وتبقى القصائد من النوع الآخر حيّة في

ضميرك الأدبي ، قادرة على أن تفجاك في لحظة من لحظات بجدواها وأثرها ومادتها الفكرية ، وإلا فما سر ذكرنا المقيم لقصيدة السياب :«انشودة المطر» ، وقصيدته :«المغرب العربي »- على سبيل المثال - ، وقصائد كثيرة للمجودين من شعراء العربية في العصور المتعاقبة ؟

وأما «رشدي العامل » فعاملٌ في نفسك ، وشاعر قرأته منذ اكثر من عشرين عاماً ، وما زلت تقراه ممتلئاً بتقديرك الخاص لمذهبه في الشعر ، ومن المصادفات الجميله في الأوان الاخير انك قرأت مداراً نقدياً ، نشره فاضل ثامر في عدد :(الثورة٥٩٥٣- بغداد ١٢/ايلول/١٩٨٦) بعنوان : «قراءة في تجربة رشدي العامل الشعرية » ، كفاك فيه مؤونة بسط الكلام في المذهب الفني للشاعر مدخلاً إلى دراسة قصيدته :(الرحيل) وتحليلها ونقدها .

ومن حسنات المدار المشار إليه : انه يعطيك ، ويعطي من تعوزه معرفة الشاعر فكرةً اجماليةً عن تجربته الشعرية الغنية المعطاء ، وقد جَرب الناقد في وصف هذه التجربة قراءتين ، آحتكم في الأولى إلى انطباعه الشخصي الأول والآني ، وفي الثانيه الى بعض المعايير والاحكام النقدية والموضوعية وتامل شعر الرجل في اولاهما تاملاً ذوقياً وذاتياً ، فوجد : انه من الشعر الذي افتقدناه منذ زمن طويل .... إنه شعر غنائيّ ، ذاتيّ ، شفاف -(واحترز ، فلم يقل : رومانسياً) -يمتلك القدرة على التغلغل إلى ثنايا النفس والقلب بسهولة ، تماماً مثلما ينساب لحن هامس داخل دهاليز نفوسنا دونما استئذان ، ومما يقرب هذا الشعر إلى النفس : انه يبتعد كليةً عن التعقيد والغموض والتفلسف ، ولايرهق نفسه بالهموم الميتافيزيقية ، او يحاول ان يحتمي داخل هياكل بنائية وتجريبية معقدة ، بل تطل علينا تجربه صاحبه متفردة في مناخ الشعر الستيني ، الذي ناء تحت همّ التشكيل والتجريب والتفلسف والرفض ، ولم يعد شاعره ذلك الغرّيد المتفتح على الحب والطبيعة والكون برؤيا حلميّة ووجدانيه مِلوّنة ، بل عاد وحيداً وحزيناً ومهموماً ، لايجترح سوى هموم الكون والفكر والسياسة والفلسفة ، فالتجربة الرُشدية العاملية - إذاً - غريبة في المناخ المذكور كطير وديع بين سرب من الطيور المستوفزة ، وهي تبدو كنسمة رقراقة عذبة في صيف قائظ ، ومما يجعل صاحبها قريباً إلى نفوسنا وقلوبنا ، نتلقى اشعاره بيسر دونما كدّ للذهن وشحذٍ للفكر :انه ذو صوت غنائي ، لايستهين بمداركنا وثقافتنا ، فنحس بالتعاطف السريع معه ، وهو يفتح نافذة ذاته ووجدانه على اشياء ، لاتعدو ثلاثةً في العالم الخارج عنهما : الوطن ، والمراة ، والولد ، وسنرى ان هذا الاقتباس -[الذي نلتمس العذر لدى كاتبه على الافادة المطوّلة منه ، والتصرف المعدل فيه وفق حاجتنا] - سيعين كثيراً على ما نحن بصدده من فهم قصيدة «الرحيل » فهماً نقدياً مناسباً ، لانخليه من الافادة بخلاصة القراءة الثانية ، التي احتكم فيها الناقد نفسهُ - كما اسلفنا - إلى معايير الرؤيه النقدية الموضوعية في تقويم تجربة الشاعر ، فهي عنده :«تجربة ، تنتمي إلى بداية حركة الحداثة الشعرية في الخمسينات ، ورث صاحبها من الرومانسية العربية نزعتها الذاتية ووجدانيتها وبراعتها ، ومن حركة الحداثة نزعتها التجديدية وشكلها العروضي الجديد ، وراحت هذه التجربة تتشكل من تفاعل نفسية تلقائية مطبوعة على الشعر ، ورغبة في التجديد والابتكار ، وبعبارة اخرى : من تفاعل وجدان الشاعر وعاطفته وفكر وصنعته ، وقد اسفر هذا التفاعل ومداه صعوداً وهبوطاً عن ثلاث حالات : حالة التوازن ، واخرى للتلقائية ، وثالثة للصنعة » .

فاين تقع قصيدة :«الرحيل» من هذا كله ؟

غداً...
إذا جاء رغيف الخبُز
قولوا له :
قد رحل الراحل

هذا بيت من قصيدة العامل :(رحيل الاحزان - في مجموعته الأخيرة : حديقة علي) ، افاد منه فاضل ثامر في مداره النقدي على شعر صاحبه ، الذي اخذ إحساسه بالزمن يترك آثاره العميقة في روحه ، وهو إحساس بالشيخوخة والتعب ، فقال بعد هذا :« ومثلما كتب السيّاب شاهدة على قبره ، كذلك فعل رشدي العامل ، فقد بدت لنا قصيدة :(رحيل الاحزان) بمثابة شاهدة على قبر الشاعر : غداً... إذا جاء...البيت » ، والناقد بهذا يضع ايدينا على مفتاح جميل لدراسة قصيدة :(الرحيل) ، وهاهنا نسأل : ومامعنى ان يختار العامل «الرحلة» رمزاً لغوياً في شعره ، ويبني عليها الأبيات والصور في هذه القصيدة او تلك من نتاجه الشعري المتدفق ، كما كان «المطر» رمزاً في شعر السياب ،و«الليل»في شعر نازك الملائكة ؟ .

ولابد في الاجابة عن هذا السؤال من الاشارة إلى أن منِ

الحكمة ـ ونعني : حكمة الناقد ـ ان يرصد في عمل الشاعر الألفاظ التي فيها المعاني اكثر من دلالاتها الظاهرة القريبة ، ومن الواجب الأيسهل عليه إغفال مايبعثه الشعر في المادة اللغوية من الحياة المتفجّرة بالايحاء والرموز وظلال المعاني ، مما يؤلف في مجمله جوهر الابداع والخلق الفني ، الذي يرتفع بالشعر ولغته إلى مستوى رفيع من السحر الدلالي الالهامي الخارج عما حفظته دواوين اللغة ومعجماتها من معاني الالفاظ ، لينشا ـ فن ثَمَّ ـ ذلك البون الشاسع بين الشعر او من خلالهما إلى عالم من التصوير والتشخيص والتشكيل اللغوي الذي لاحدود له ، حتى في اخيلة مبدعيه انفسهم من الشعر .

لقد اصدر رشدي العامل ـ فيما نعلم ـ سبعة اعمال حتى اليوم :(همسات عشتروت :١٩٥١//اغانٍ بلا دموع :١٩٥٦//عيون بغداد والمطر : ١٩٦٠// للكلمات ابواب واشرعة :١٩٧١// انتم اولاً :١٩٧٧//هجرة الألوان :١٩٨٣// حديقة علي :١٩٨٦) ، وليس بمقدورنا مراجعة هذه الثروة الادبية كلها ، كيما نقدّم تحديداً شاملاً لمفهوم «الرحلة» لديه ، نتوسل به في الكلام على قصيدة :(الرحيل) بوصفها نابتةً من الدوحة نفسها ، نعني : دوحة هذا المعنى المتشعب الموحي ، ولأمرٍما وجدنا المجموعة الشعرية السادسة صالحة ـ بدءً بعنوانها :(هجرة الألوان) للمراجعة الاستدلالية المقتصدة في عملنا هذا ، تاركين الرصد الموعب لمن يتجرد لدراسة كبيرة للموضوع ، ومن الجميل ان يعبّر الشاعر عن الرحلة بضدّها ، أو ما يناسب ان يعدُّ ضدّها (= العودة) في كلمة الاهداء ، التي صدّر بها المجموعة :

كانت نزهةً رائعةً
في غابة النسيان ياولدي ...
لقد عدتُ بشجيرة حبٍ
زرعتها في ارض المستقبلْ

ثم تتوالى الاستعمالات الشعرية المباشرة وغير المباشرة ، لتعبرّ عما يعتمل في وجدانه من معنى « الرحلة » ويتالف لدينا من استعراض شامل للمجموعة التي بين أيدينا تصوّر دقيق لبرمه بحالة السكون ، ونشدانه الانطلاق مختاراً او مقهوراً ، وينبع ذلك في ذاته بفعل إحساسه المتفاقم بقيود الجسد والمكان والزمان واعباء الشيخوخة واتعابها ، ليجد جنّته في الحالة المضادة الاخرى لمعنى «الرحلة» ، وهي الوطن الذي يخاطبه في آخر قصيدة :(العودة من الغابة :١٨٢) :

واصحوا فيك ياوطني
وانت جزيرتي الاخرى
توسدُ ظلهُا سفني
وانت وسادتي الصغرى
مطرّزةً ..
على كفني

وفي هذا السياق نفسه تاتي قصيدة :(الرحيل) ، التي وصفناها في أول هذا الكلام بالاثارة ، وترجع إثارتها هذه إلى انها قصيدة مؤتشبة ، لم تنجُ من التدخل الموضوعي الظاهر في قصائد :(هجرة الألوان) ، وهو ظاهرة فنية لايصعب رصدها على قاريء هذه المجموعة وغيرها من مجاميع رشدي العامل ، لأن الشعر عنده ـ كما قال فاضل ثامر في صدر مداره النقدي على تجربته الشعرية ـ «هاجس تلقائي» ، تبدأ قصيدته بالتنامي في اتجاهات متباينة ، ويغلبه هذا التنامي احياناً ، فيخفق في تحقيق حالة التوازن ، التي اشار اليها الناقد ، بيد ان هذا الاخفاق لايعني البتة : انه يقدم قصيدة متدنيّة فنياً ، لأنّ قدراته على التوليد الشعري قد تقلب الحالة ، فتسفر عن قصيدة ثريّة مصنوعة صناعة هادئة ، ومن هذا القبيل «الرحيل» المستهلّة بالحديث عن المغترب دامعاً وملتاعاً ، يجرده الشاعرُ من نفسه ، ثم يشرع بوصف حالته من موقف المراقب ، فيقرر قسوة شعوره ، وقد عشق الأرض ، ومنحها الحب ، واعطى وطنه الصامت كل مايملكه ، ولم يكسب شيئاً ، لأن الوطن الموصوف بالصمت لم يمنحه الوجه الذي يعرف به ، ولا الخبز ولا الورد ، بل الاحزان فقط ، وقد صوّر الشاعر الوطن «صامتاً» ، ليشير بهذه الصفة إلى تنكرّه لأبنائه المشدودين اليهِ بألف سبب ، فهو لديهم الحب الاول ، والبيت الاول ، والقافية الأولى في اهداب قصيدة الشاعر منهم ، وهذه الأولوية المعززة بالاشارات الثلاث معبرة عن البهجة ببواكير الأشياء ، ومن شان الباكورة الجديدة أن تكون لها لذّتها ونشوتها ، فمنها يبدا الانطلاق ، وتاخذ الحياة ديمومتها ونسغ بقائها .

ان الشاعر المغترب يطعْم مرارة الغربة ، ويحمل نفسه العاشقة لوطنها ، على ان تفترش «حقل النسيان» ، ولكن الوطن لايُنسى ، لأنه لاينماث في اعماق النفس كما ينماث الشيء الذي لايؤبه به ، وما الرحيل عنه إلا توفّز

للعودة إليه بكل ما ينبغي من الحنين والحب والشوق ، فهو من الأقانيم الثلاثة التي ملكت ذات الشاعر في هذه المرحلة المتقدمة من عمره : الوطن ، والمرأة ، والولد ، فحين ينظر إليه في مغتربه عنه ، ينظر بعينين صافيتين دامعتين ، لم تفقدا براءة الحب ، وحين يتحدث عنه ، يتحدث بشفتين محرورتين يابستين باللوعة عليه جافياً وبخيلاً ومتنكراً ، وليس لمن يشدّه إلى وطنه حبل سرّي أن تكبر في نفسه حالة الرفض ، فتمنعه ان يتحدث عن الوطن كما تحدث الشاعر في آخر القصيدة :

هذا وطني . ساقبّل تربته الخضراء
هذا وطني ،
خذني في المهد إلى اللحد
وطرّز اقمطتي السمراء
هذا وطني ،
في الليل اراه ..
وفي الصبح اراه ..
وفي السجن اراه ..
وفي الاكفان البيضاء

والشاعر في هذا المقطع يرغب إلى وطنه ان يكلاه ثانيةً بالحضانة الأولى ، وقد عاد إليه ببراءة طفولته ، يقبّل ارضه ، ويراه في كل مقامات الليل والصبح والسجن والموت ، فما أروع أن ترى وطنك في حالة موتك وقد خلوت من كل قدرة على الاحساس بالأشياء ، فلا نسيان لهذا العشق حتى في حالة العدم الانساني ، فكيف يكون في حالة الوجود الاغترابي الطاحن ؟

ومن فلسفة الشاعر في الذكرى - ومن علالاتها الدمعة واللوعة والحزن الشفيف - أن يصور نفسه مقيما ، ووطنه راحلاً ، تاكيداً لحالة الحب من طرفه ، ورمزاً لحالة الرفض والتنكر في الطرف الآخر ، ولكن المدهش في تصوير حالتي « الاقامة والرحيل » ، ان يحاول الفعل الشعري إضاعة معالم الوضوح في الموقف المتبادل بين الوطن وشاعره المغترب ، تعزيزاً للوحدة الوجدانية بينهما من طرف الشاعر وحده ، فالوطن - في المقطع الثاني من القصيدة - راحل ، والشاعر مقيم ، ومتنكر ، والشاعر وفي ، ومعشوق ، والشاعر عاشق ، وقريب ، والشاعر مغترب ، ومتكلم ، والشاعر مصيخ ومنادٍ ، فاين حالة الوضوح في هذا النمط من التخييل ؟

ناديت الوطن الراحل عني ،
والانهر ، قال ،واعذاق التمر
وكانت غابات النخل بعيدة
وغفى في عينيّ الظلُّ ،
وما جاوبني احد

وحين يتوحد الشاعر ووطنه ، يصبح «النسيان» ضرباً من المستحيل ، لأن الانسان لاينسى ذاته واسرارها وخباياها ، والوطن سر مركوز في جبلته النقية ، ونبض ضارب في عروقه ، يطاول حياته - كما قال في المقطع الأخير - «من المهد إلى اللحد» .

ومن الطريف أن يلتفت الناقد الى أن المراة - بوصفها معشوقة - لاتحظى لدى الشاعر حظوة الوطن في الذكر الدائم والحضور الذهني ، فهو لايتورع في حضرتها من التصريح بالهرب من صوتها بمثل قوله في قصيدة:(من الأوراق المطوية ، مجموعة : هجرة الألوان : ص٦١) :

وقفت بين الحب والنسيان
اريد ان اهربَ من صوتكِ ،
في متاهة الاحزان

وبمثل قوله في قصيدة :(العودة من الغابة ص١٨١) :

هبيني صوتك المبتلّ بالأحزانْ
هبيني الصمت والنسيان

ويسمح لها ان تخاطبه بمثل قوله على لسانها في قصيدة :(لقاء : ص١٧٣) :

يارجلاً يمضي ، لايعرف خطوته
لايعرفُ إلا النسيانْ

ولكن الوطن - وهو الحب الأول للشاعر ، والبيت الأول في قصيدة وجوده الانساني فيه ، والقافيه الاولى فيها - يهمس لشاعره في :(الرحيل) :

ماأقسى ان يفترش العاشقُ ..
حقل النسيان

وأنّى يتانى للشاعر في الغربة الغريبة ان ينسى ، وفي داخله يتردد همس :

انت غريب في الوطن النائي
ووحيد في ليل الغربة ، خلف البحر ،
حزين في صبح الرقص
عيونك معتمة في الشمس ؟ .

وهذا الكلام في القصيدة جدّ خطير ، ومردّ خطورته إلى ان الشاعر يتحدث عن وطن غير الوطن الذي يعاصيه على النسيان ، والنسيان في تفكيره الشعري كائن خرافي غريب

بمقدوره أن يغتال كل شيء ، فهو : باب ، ودرب ، ورحلة ، وزمن ، وضفة ، ومرفأ ، ومحار ، وطعم ، وغابة ، ووجه ، وعرس ، وثياب ، وباقة ، واوراق ،(مجموعة : هجرة الألوان ـ على التوالي : ٧٩ ، ١٤١ ، ١٣٤ ، ٦٧ ، ١٢٣ ، ٥٦ ، ١١٥ ، ١٢٨ ، ٥ ، ٧٢ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٨٤ ، ١٣٦ ، ٦٠ ، ١٦٧) ، ونزعم ان عيباً لغوياً اوطباعياً قد وقع في الشطر الأول من المقطع السابق ، وان الشاعر أراد ان يقول :

انت غريب في الوطن الثاني ..

نقول هذا ، لأن الشاعر حين تغنّى بالوطن تغنّى بجزيرتين في المقطع الذي اقتبسناه آنفا من قصيدة :(العودة من الغابة) ، وحين تحدّث عن المراة المعشوقة حاول ان يستحضر في قصيدة :(من الذاكرة ـ مجموعة :هجرة الالوان : ٩٥ـ ٩٦) اين التقيا :

في ايّ الاعوام لقيتك
في برد الشارع
في المقهى
في ساحات المدن المنسية والوطن الغائب ...
لا .. ؟ .

وفي الشطر الأخير إشارة واضحة إلى ازدواجية المكان ، فوطن الغربة او مستوطنها منسيٌ لامحالة ، والوطن الحق دمعة في العيون حين يصحو الضمير ، على حدّ قوله في قصيده :(تنبيه ـ مجموعة : هجرة الالوان :١٨٨ ـ ١٨٩) :

انت باقٍ ،
مكانك هذا الوطن
شوكة في يديكَ ،
عراؤك في البردِ ،
موتُك
....
انت باقٍ ،
خذ الأرض ملحاً ،
خذ الناسَ ملحاً ،
ومدّ رايةً في جبين الوطن .

نرجع بعد هذا ، فنقول : اننا نتجرد لنقد قصيدة :(الرحيل) ، ونحن نجهل من حياة شاعرنا الخاصة ما نجهل ، فهو ـ بعدُ ـ لم يحظ بدراسات تعريفية شاملة ، تلقي الضوء على سيرته وفكره وفنه ، وليس من همنا ان نتقصى شيئاً وافياً من هذا ، وقصارى عملنا : انه نقد تطبيقي لقصيدة واحدة من شعره ، وقد سبقت لنا مقدمة صغيرة ، أشرنا فيها إلى ان اكتشاف الشاعر من خلال القصيدة مكابدة صعبة ، والتساؤل عما يمكن ان تمنحه القصيدة لقارئها من اسرار هذا الاكتشاف مكابدة مريرة ، حين يراد منها ان تكون صورة شاعرها ، أو مرآة لصورته ، ولكن لاخوف من ان نركب هذا المركب على وجه من المغامرة النقدية الخالصة ، وها هنا نسال : ما معنى ان تحزن في صبح الرقص ، وان تعتم عينك في الشمس ؟

وهاتان إشارتان ذكيتان إلى ان امن الهارب المغترب متعذر عليه ، حتى في أحسن حالاته النفسية ، ولأمرٍ ما فكري او سياسي طوّح الشاعر بنفسه في ارض الغربة ، يمضغ فيها الوحدة ، ومرارة السفر النازح البعيد ، فهو لا يملك إلا ان يسال :

كيف اردّ النهر إلى منبعه
واغادر المطر الأسمرَ ،
يلثم ارضي الجرداء ؟

وكان في لحظة من لحظات الضعف والاعتراف قد وصف نفسه في قصيدة :(العودة من الغابة ـ مجموعة : هجرة الألوان :١٨١ ـ١٨٢) : ـ وهي قصيدة باهرة ، اعانتنا كثيراً على فك رموز قصيدة :(الرحيل) ـ نقول : وصف نفسه بقوله :

انا البحارُ ،
لاوطنٌ ،
ولاارضٌ ،
ولابيتٌ ،
ولاتاريخ يعرفني ،
سوى ما يمنح الصمتُ
....
ولا
لاتسالي اكثر
ففي قلبي يعيش الخوفُ
في وجهي يلوحُ الخوفُ ،
في عيني ينام السجن والسجّانُ

ولكنه في صحوة الضمير ومرارة الاغتراب ، ينسى حكاية السجن والسجان ، ومضامين بطاقاته الشعرية التي افصح بها عن موقف سياسي معين ـ(وكان قد كتبها بين ٣/ ٤/ ١٩٦١ و ٢٥/ ٦/ ١٩٦١ ، ولم ينشرها ـ فيما نعلم ـ قبل سنة ١٩٨٣ في مجموعة : هجرة الالوان : ١٩١ ـ ٢٠٢) ـ ويلتفت إلى وطنه ، يتحدث عنه حديث العاشق الذي لم ينس معشوقه على النأي والغربة ،

والضرب على عتبات المجهول في مدن الدنيا ، أو مدن الحلم ، فلك ان تظن الرحلة عن الوطن المعشوق باطنيةً ، وليست جثمانية ، لأنك ـ كما اسلفت ـ لاتعلم عن حياة الشاعر ما ينبغي لك ان تعلم ، فإذا كان قد حدّثك حديث الغربة ، فإن تلك الغربة قد تكون من قبيل الانكفاء على الذات ، والانزواء والموت بين الأحياء ، والاستغراق في سفر داخلي بعيداً عن الاضواء ، وقد تكون سفراً حقيقياً واغتراباً نازحاً في المكان ، يترك في النفس آثار تجربة عاطفية ، منهـا ـ وهو يتسـاءل كيف يردّ النهر إلى منبعـه ؟ ـ: ان يذكـر تربتـه الجرداء ، ويذكر فيها الماضي ، ويصورّه امراه ، يسير مع الماء إليها ، ويعجـزه ان يبحث عنهـا في اي الغـابـات ، ويســأل اي الأسماء ، بل يسأل حتى ساحرة العشق ، فياتيه جواب :

خذْ العطرَ ، وزهرةَ منتصف الليل
توارَ بين الأشلاءْ
مُتْ ، انت الميت بين الأحياءْ
خضبْ في الليل ضفائرها
وآمنح عينيك الملحَ وقطرة ماءْ

وفي هذا الرمز ، تتجـلى مقدرة الشـاعر عـلى تحقيق الموازنة الفنية بين هاجسـه التلقائي في الشعر ، وقدرته على الصناعة الهادئة لقصيدة دالة ، ومعبرة عن حالة معقدة من احـوال النفس ، يلزم الشاعـر في الافصاح عنهـا ان يـدّق إحساسه باللغة ، وان يمتلك من الأدوات الشعرية ما يمكنه من تـطويـع العبـارة تطويعـاً فنياً معبّـاً بالإثـارة والمهارة العالية ، ويسترسل في الرمز ، ويبلغ به في المقطع الرابع من القصيدة شاواً بعيداً من الجمال والخيال والعمق ، وياتي هـذا المـقطع تكملة للمـقطع السـابق ، الذي تـحدث فيـه عن :(المـراة=الوطن) ، وسينتـهي في المـقطـع الجـديـد إلى :(الولد) ،ليكمـل به زوايـا مثلثّه الفني في هـذا الأوان الأخير من عطائه الشعري :

قال : رايت الصبر بعينيها
واللوعة في شفتيها
والثوب الاسود مرخياً
فهربت إلى الصحراء
اين الواحة ؟
ساءلت الليل ، وساءلتُ الفجرَ ،
سالت الزهرة والجوزاء
قالوا : رحلتْ
اين.. ؟
وايقظني طفلٌ يسال :

ويستوقفنا هذا المقطع كثيراً ، فهو محتاج إلى تامل دقيق ، نخلص منه إلى حكمة الشاعر فيه ، وإلى دقة رؤيته في تنمية قصيدته تنميةً غير مهلهلة ، ولاحشوية ، فقد شاعت في حركة الشعر العربي المعاصر ظواهر فنية معيبة ، منهـا : الاسترسال الاعتباطي في بناء القصيدة ، فمن القصائـد ما يكون تهويماً لغويـاً فارغـاً ، لايعطي من فن الشـاعر قـدر ماياخذ من عناء القـارئ ، وما يتـركه في نفسـه من النفرة والكلال ، ولعلي لاافضح سراً بالاشارة إلى ان قراءتي الأولى لقصيدة :(الرحيل) كلها لم تعطني آنطباعـاً حسناً عنهـا ، وكان هذا المقطع من اثقل مقاطعها عليّ ، فقد بدت لي منه في تلك القراءة ملامح خلق شعري ميتّ ، لاحرارة فيه ، ولكنني اعدت تمثّل القصيـدة كلها ، واستكنـاه مقاطعهـا منفصلةً ومنسوقةً في سياقها العام ، فوجـدت انني نص حيال نص مرموق ، يستحق ـ وهذا راي خاص ، يصيب او يخطئ ـ ان نقف عنـده ملياً ، ونكتب عنـه هذه السـطور المتواضعـة لاعتبارين ، يخصّ احداهما متنه ، والآخر شاعره المجلّي في الشعر العراقي الحديث منذ اكثر من عشرين سنةً ، لاتدخل فيها سنوات صيرورته الشعرية ونضجه واكتمال ادواتـه اللغوية والفنية ، وحسبنا من هذه الكلمات انه تعبير مجزٍ في مكانه عن المنزلة التي يستحق ان يتبوّاها هذا الشـاعر في نفـوس عشاق شعـرنا الحـديث ، وفي الصحافـة والمكتبة العراقيتين ، ويستاهل ان يتبوّاها في تاريخ الأدب العراقي الحديث ايضا .

واما الاعتبار الذي يتصل بالقصيدة ، فتقديـر خاص لموضوعها ، وتساؤل مبهم عن دلالة عنوانها على محتواها ، وراحة ذاتية الى لونها من الشعر العذب ، الذي افتقدناه ـ كما قال فاضل ثامر ـ منذ زمن طويل ، فهي قصيـدة ممتلئة بالشعر ، نعني : بروحه ورؤاه ولغته الموحية ، ونزعم ان تحليلنا للمقطع السابق منها ـ وهو الرابع فيها ـ لايستقيم بغير نظر لغوي ، نؤسس عليه فهماً نقدياً ، يردّنا إلى الثقة بجدوى هذا المقطع في موضعه منها ، وقد خامرنا شك بهذه الجدوى في قراءتنا الأولى للقصيدة ، قارب ان يكون يقيناً بان الشـاعر لم يـوفق في كتابـة قصيدة في مـوضوعـة،الوطن، متلاحمة ومتماسكة ، شانها في بنائها الداخـلي شان لحمـة النسيج وسداه ، لأن الشعـر ـ في نظر نقـاده ـ ضرب من النسيج ايضا ، لايقـدر على حبكتـه غير المقتـدر المبدع من

الشعراء ، ومن أصعب جمالياتها : ان يحقق الشاعر فيه نسقاً دلالياً مثيراً ، يبدأ بعنوان القصيدة ، وينتهي بآخر ضربه معنوية وايقاعية فيها ، ولانقول : بآخر كلمة منها ، لأن الكلمة وحدها في أثناء القصيدة قد تكون اداة إشارية خائبة ، ولكنها تسترد نشوتها وسحرها ، وتفعل فعلها اللغوي الباذخ في الخطاب الشعري ، حين يعي الشاعر اسرار وظيفته الفنية ، ويعرف كيف تحيا اللغة في الشعر حياة عجيبة ، لامثيل لها في غيره من اشكال التعبير ، وكيف يكون للمفردة او التركيب لون وذوق ، وليكن هذا المدخل النظري سبيلنا إلى فهم المقطع الرابع من القصيدة ، وهو المقطع العائم فيها لدى القارىء المتعجل ، الذي لايمنحها من جهده وريثه ما ينفذ من خلاله إلى انصافها وتقويمها بتعقل وبصيرة .

لقد اشرنا في تحليلنا للمقطع الثالث إلى حديث الشاعر عن :(المراة=الوطن) ، المراة التي عاد إليها بعد ان تجرّع الصاب والعلقم في الغربة الغريبة عنها ، وبهش إليها كالطفل من رحلته ، يبكي في احضانها ناشزاً من موتٍ ، يقدّم إليها العطرَ والزهرة ... الزهرة ، أو النجمة اللامعة تائباً ومعتذرا ، وقد اوما بالعطر والزهرة إلى هذا الموقف العاطفي في حضرة :(المراة المعشوقة = الوطن المعشوق) ، لأنّ هذين في حالة توحدهما هُمَا امنه وسكنه ومثواه ، وفي تراثنا اللغوي ما يقوي به هذا التصور الفني من طرف خفي ، فقد وصف اللغويون «المراة» بانها :«صاحبة مثوى الرجل»(*) ، ومن طبيعة المثوى ان يخلد فيه الرجل إلى دعته الخاصة ، ويلغي فيه نفسه اللائبة مطمئنة بعد خوف ، مرتاحة بعد لأيٍ ونصَبٍ وغربةٍ وضياع .

ونزعم : ان فهمنا للمقطع الرابع حين نؤسسه على ما سبق ، يضطرنا إلى تساؤل عن منطق الشاعر في ترتيب مقاطع القصيدة كلها ، إن صحّ أن ننتظر من الشاعر ـ أياً كان ـ منطقاً في ترتيب ابيات قصيدته ، إن كانت بيتيةً ، او ترتيب مقاطعها ، إن كانت مقطعية كالقصيدة التي نمتحن بها الفكر والقلم في هذه الصفحات ، وإذا كان ـ ثمة ـ من منطق مطلوب ومعتاد فيها ، فلابد ان تساق مقاطعها وفق النسق الآتي : (١← ٢←٤←٣←٥) ، ليتنامى الحديث الشعري فيها تنامياً قريباً إلى الفهم :

ـ العاشق مغترباً
ـ العاشق شاكياً ومتعللاً ومنادياً ومعذّبا
ـ الاغتراب جريرة
ـ العودة امنيّة .
ـ العودة .

ولكن الشاعر قد جافى هذا المنطق بحكم الشاعرية الحرة ، التي لا تخضع لأي اعتبار اوتاثير من الخارج ، ونعني : تاثير الوعي على حالة الاستغراق في عملية الابداع ، ومن هنا لم يحرجه أن يسوق مقاطع قصيدته على نحو :(١←٢←٣←٤←٥) متمنياً العودة قبل ان يعترف بجريرة الاغتراب ، وبهذا التوالي المقطع لايتهيأ لنا فهم المقطع الرابع إلا بالانتباه إلى ان الشاعر يسترجع في ذاكرته ما كان بينه وبين وطنه ، قبل ان ينفتل عنه مرتحلاً رحلته الجثمانية ، إن كانت قد وقعت حقاً ، اورحلته الباطنية التي انكفأ فيها ـ كما اسلفنا ـ على ذاته ، وفي هدي هذه المعلومة ـ ولك ان تقول : في هدي هذه المغامرة النقدية ـ لايصعب علينا تفسير المقطع في موضعه من النص باضاءة رموزه اللغوية اولاً ، وهي : (الصبر ، اللوعة ، الثوب الاسود ، الصحراء ، الواحة ، الليل والفجر ، الزهرة والجوزاء ، الطفل ، الأثداء) ، والتقاط اجزاء الصورة بعدئذٍ ، وإعادة كل إشارة شعرية إلى موضعها في التشكيل النهائي لمواد الشاعر ، وسنرى الأمشكلة في النص من حيث استقامته وجدواه في خدمة القصيدة ، بعد ان رايناه معضلة بنائية فيها ، واشرنا إلى ذلك في موضع سابق .

إن التطلع إلى مثوى جديد ، لايرزح فيه الشاعر لأية وطاة من الوطات ، هو سرّ الرحلة التي آبتدرها في المكان او الذات ، ولكنه لم ينفِ حالة التعاطف بينه وبين مثواه القديم :(المراة = الوطن) ، وقد تركه وراء ظهره في ثوب حداد اسود ، تنطق عيناه بحزن صابر ، وتتفصد شفتاه بلوعة باكية ، بيد انّه لم ير الرحلة عنه إلا هرباً في لحظة من لحظاته إلى «أرض الحلم» ، الأرض التي لم يعبر عنها بمثل هذا التعبير الرومانتيكي ، بل بما يزرع في النفس النفرة والفزع منها ، بالصحراء رمز الخواء والظما والضياع والموت ، وفي هذا التوسل اللغوي الذكي أعطى الشاعر دليلاً على قوة الأصرة التي تشدّه نفسياً وعاطفياً إلى ارضه الجرداء التي عشقها وفارقها ، ورأى نفسه بعيداً عنها نهراً يحن إلى منبعه ، ولايعرف سبيل الرجعة إليه . ولم يجد في مهاجره بديلاً عنه ، فبقي يتساءل عن واحة يركن إليها في منتآه بارض الحلم ، بل في صحرائه القاتلة المهمولة التي آبتلعت رؤاه ، واحبطت سعيه إلى الخلاص ، ولكن : كيف ؟

وهاهنا يبدأ الصراع في وجدانه بين البقاء حيث هو ، والعودة إلى حيث يجد حضناً دافئاً ، وثدياً يشبعه من جوع الغربة ، التي اطعمته ـ كما قال في المقطع الأول ـ طعاماً مرّاً ، يلفظه ولايكاد يسيغه ، ومن مظاهر الصراع المشار إليه ، انه يبحث عن سبب للبقاء في واحة الوهم ، فلا يغريه ثمة شيء بذلك ، لاالليل المشعر فيها بالسكون والاستقرار ، ولا الفجر المؤذن بالنشاط واليقظة والانطلاق ، ولا المغريات اللامعة الكذوب (: الزهرة والجوزاء) ، فقد اجابت رموزه : الليل والفجر والنجمتان على سؤاله : اين الواحة.. ؟ .. بانها رحلت .. فنفض يديه وفكره من الحلم الخادع ، فلا سكون ، ولايقظة ، ولاإغراء إلا في وطنك ايها الشاعر .. ، واكد الصحوة في نفسه طفل(:قلب) يتوقد بالشوق إلى حليب الأم (:الوطن) و الصدر المتوهج بالحب والحنان .

ويعود ، ليشهد ويحكي في المقطع الأخير من النص : ان زمن العودة غير زمن الرحيل ، فقد تبدّل كل شيء ، فالليل رخيّ في وطنه ، والأشرعة البيضاء ترف ، والخير ينثّ (: والمطر الناعم والانداء ..

هذا وطني
خذني في المهد إلى اللحد ،
وطرزْ اقمطتي السمراء ،
هذا وطني ،
في الليل اراه ، في الصبح اراه ، وفي السجن اراه ، وفي الموت اراه ...
وفي الأكفان البيضاء) .

لقد عاد الشاعر إلى أول الينابيع ، إلى الأرض التي وهبها الحب أولاً واخيراً ، يحمل في قلبه حنينه وصفاءه وإخلاصه وردة صيف حمراء ، ناسلاً إليها من خلف جدار الغربة ، ومفازة حقل النسيان .

وبعد .. فمن الاتفاق الجميل : انني فرغت من كتابة هذه الكلمات في ساعة مبكرة من صباح الأربعاء ـ أول تشرين الأول /١٩٨٦ مجتهداً في تحليل القصيدة ونقدها برؤية ذاتية خالصة ، وتقع بين يدي صفحة «ثقافية» من عدد : (الثورة ٥٩٧٢) لليوم المذكور في ساعة متاخرة منه ، وفيها قطعة نثرية بعنوان :«المسبحة» ، كتبها الشاعر ، وبدا له ان يصفها بانها :«ليست قصة» ، بيد ان فيها ـ كما احسست ـ شيئاً كثيراً من ذلك ، ووقع في نفسي : انها تجربة صغيرة لكتابة سيرة ذاتية ، قراتها باناة مرة ومرة ، فوجدت فيها خطرات تؤكد بعض ما ذهبت إليه في تقويم قصيدته ، ومن ذلك :

١ ـ انه منطوٍ على تجربة سفر ، مازال يحمل منها احلامه بالبحر والاشرعة والجزر البعيدة المنسية وراء الافق ، وتلحق هذه الجزر بالمدن المنسية التي اشار إليها في مقطع قصير ، اقتبسناه من قصيدة :(من الذاكرة ـ مجموعة : هجرة الالوان :٩٥ ـ ٩٦) ، ونسيها ، ولم ينس وطنه .

٢ ـ انه يغني لنفسه ، كان ومازال على هذا الوضع .. ، فقد قالت السيدة التي حكي قصة زيارتها اياه في نثريته :«انت اخيراً .. ماتزال تغني لنفسك ..» ، وفي هذا إيماءة جدّ خفيّة إلى ان غناء الشاعر لنفسه قد يدفعه في رحلة آستغراق داخلية سرّية في ملكوت الذات ، من ثمرتها قصيدة :«الرحيل» نفسها ، فهي بهذه المثابة يمكن ان تكون تسجيلاً لمقام من مقامات الرحلة الباطنية على مذهب الصوفية ، وارجو الايفهم هذا بانه زجّ للشاعر وقصيدته في دائرة غير محتملة ، فما نقوله لايعدو ان يكون تقريباً لحالة الشاعر ، لاحكماً واقعاً عليها بوجه من الظن أو اليقين .

٣ ـ ان تفسيرنا لرمزية «الطفل» السائل عن الثدي في آخر المقطع الرابع من القصيدة بانه (:القلب)، يقول بالحوار الذي دار بين الشاعر والسيدة الزائرة التي نهضت للمغادرة:

« ـ نعم، ارجوك ان تغمض عيونك، ايها الطفل.
ـ طفل.
ـ اجل، ليس هناك من شاعر الا ويخبئ في قلبه عيون طفل، اغمض عينيك.
ـ اغمضت عيوني...»

وفي هذا مايشعر بايمان الشاعر بفكرة «الطفولة الخالدة» في نفوس الشعراء وقلوبهم، فحن تحدث عن قلبه، صوره طفلاً يسال عن ثدي، وحين تحدثت السيدة عنه، صورته قلباً بعيون طفل ايضاً، وليس هذا من قبيل المصادفة، بل من راحة الشاعر نفسه الى «الطفل» رمزاً للبراءة واللجاجة الحادة، فما اقوى سعي الطفل الى ثدي والدته، وحنين الشاعر الطفل الى وطنه المعشوق.

(*) مادة : ثوا ـ في : لسان العرب (ط : بيروت) ـ ١٤/١٢٦ .

المرأة والنرجس

حسن العاني

في ذلك المساء المبكر من شهر آذار، كنت قد تفتحتُ، ازحتُ الاوراق الخضراء قليلاً عن جسدي. واستطعت عبر ذلك التفتح الاولي، القاء نظرة عاجلة..

كنتُ محاطاً بمجموعة كبيرة من الاغصان التي تلتف حولها نباتات خيطية، واوراق ظلية قاتمة، وكانت بضع ازهار قد تفتحت في مساءات وصباحات سابقة. لم اكن وحيداً داخل الشريط الارضي المحفور بعمق عشرة سنتمترات، فقد رايت الى جواري صفاً طويلاً من زهور القرنفل بالوان مختلفة، اما نحن تلك المجموعة القليلة من ازهار النرجس، فكنا نتجمع على هياة اكليل بلّوري ناصع البياض داخل فسحة ضيقة من الارض، وكنتُ في الحقيقة اجهل الايام والشهور التي مضت على وجودي هنا، لقد إكتشفتُ ذلك الآن فجاة بعد انْ ازحتُ الاوراق الخضراء قليلاً عن راسي، ولم اجد صعوبة تذكر في البحث عن الماء والطعام، فقد كان ذلك امراً ميسوراً، إذْ يقوم في العادة شخص ما، بترك «حنفية» الماء مفتوحة وقت الغروب لمدة نصف ساعة وعندها نستطيع الاغتسال والحصول على الطعام والعبث باصابعنا في الحوض الترابي الذي يمر على إمتداد الصف الطويل.

في ذلك المساء، وبمجرد ان فتحت عيني على الساقية والنباتات الخيطية واوراد النرجس، اكتشفت كذلك انني نرجسة بيضاء لا اختلف عن صف الازهار الملونة ولهذا قررت التفتح بشك كامل وازاحة كل الاوراق الخضراء التي ضايقتني التفافها حول عنقي زمناً مجهولاً، ثم غادرت مكاني.

ذهبت بعيداً. لن اكن خائفاً تجولت بين الصف الطويل، عقدتُ صداقات وطيدة، احببتُ زهرة كبيرة، ففي تلك الليلة من آذار، كنت نبتاً يافعاً يفتح عينيه لأول مرة، لكن تلك الوردة الحمراء الكبيرة استهوتني دون غيرها.

صادفتني في الطريق وبين شتلات الصف الطويل مئات الزهرات الصغيرة، حمراء وقرمزية وبيضاء، بعضهن كان قد تفتح منذ لحظات، لكنني تعلقتُ بتلك الوردة الكبيرة، احببتها بجنون، حتى انني حين وقفت قريباً منها، رفعت راسي وقامتي الى اعلى نقطة استطيع الوصول اليها، دون فائدة، فقد كانت المسافة بيننا بعيدة، الا انني كنت في غاية السعادة وانا ادور حولها، نرجسةً بيضاء صغيرة، واسترخي عند قدميها اراقب جسدها الشامخ مفتوناً، وهي تبتسم وتعابث اوراقي بين الحين والآخر..

لم تطلب مني الانصراف، ربما احبتني، فكرت في تلك اللحظة منتشياً بالسعادة واللذة وانا استرق النظر خلسة الى جسدها كلما انحنت فوق رأسي تعابث اوراقي وتمرر اصابعها برفق على ساقي، كنت اخجل من ساقي الناعمة الرفيعة مثل خيط اخضر، ساورتني رغبة لاتقاوم ان اعترف لها بحبي، ولكنني انصرفت عنها وقت الفجر، حين رأيت مجموعة يافعة من زهور القرنفل والنرجس وزنابق الماء تدور حولها وهي تعابث اوراقهم برفق كما كانت تفعل معي تماماً..

اغضبني المشهد كثيراً، فكرت ان انتحر، ثم فكرت بطريقة قاسية لقتلها، غير انني لم افعل شيئاً، وقبل العودة الى مكاني

غاضباً، كنتُ قد فُتِنْتُ بقرنفلة قرمزية اللون، تفتحت منذ ساعة واحدة فقط، لم اتردد، فاجأتها بحبي، كنتُ صريحاً وجريئاً، حدثتها عن افكاري وخطاياي العظيمة مع الوردة الحمراء الكبيرة، لكنها احستْ بالخجل ومنعتني عن مواصلة اعترافاتي، واخبرتني، انها القرنفلة القرمزية التي لم ترتكب اية خطيئة في حياتها، تبادلني الحب، وتنتظرني هناك تحت شجرة الرمان.

عدت الى مكاني، كانت شمس آذار دافئة، احسست بحاجة الى النوم، نمتُ قليلاً وربما حلمت في تلك الاغفاءة، لكنني لم استذكر حلمي، استيقظت وانا اشعر بحيوية غريبة، اسرعت الى القرنفلة، كانت متكئة على جذع الرمانة، عاتبتني كثيراً لانني تاخرت، فوعدتها ان لا اتاخر بعد الآن، أمضينا النهار كلّه معاً، وبقينا الليل كذلك ونحن نتحدث، كان القمر ليلتها بدراً وهواء آذار ينعش الجسد، فاستلقينا على حافة الحوض الترابي ونمنا، كنا متعبين جداً، ربما نمنا بضعة ايام بلا طعام ولم نستيقظ الا على صوت الرجل الذي كان يترك حنفية الماء مفتوحة وهو يامرنا بالعودة جميعاً الى اماكننا فهناك زائر غريب..

قلت لها ساعود بعد مغادرة الزائر، فقالت سابقى انتظركَ في مكاني هنا تحت شجرة الرمان..

في الطريق التقيت زهرات تتفتح، احداهن طلبت مني ان اكون صديقاً لها، اعتذرت بلطف واخبرتها انني احب القرنفلة القرمزية وقد افهمتني ليلة البارحة انها تغار من اية زهرة اخرى بما فيهم تلك الوردة الحمراء الكبيرة، فغضبتْ مني واخبرتني ان قرنفلتي القرمزية انانية وتافهة وسطحية، وانني الآخر، نرجسة بيضاء حقيرة لاأساوي شيئاً وابتعدت عني.

حين انتظم سرب القرنفل والنرجس وزنابق الماء والاوراق الظلية والنباتات الخيطية تحت دفء آذار، امتدت امام عين الزائر آلاف الازهار والالوان والاحجام، كان الزائر امرأةً ترتدي ثوباً بلون المشمش وتضع على كتفيها غطاءً مرقطاً، ربما كان جلداً لنمر حقيقي.

تخطت المراة حتى نهاية الممر الوردي وابدت اعجابها للرجل واثنت على ذوقه في جمع هذه الصنوف الرائعة من الزهور، ثم مدّت اصابعها النحيلة وقطفتني، حاولت التمسك لكنني لم استطع، سمعت صرخة القرنفلة القرمزية، حاولت التمسك بها، لكن كل شئ كان قد انتهى.

غادرت المراة المكان سعيدة وانا ادور بين اصابعها واقترب من وجهها، قلبتني كثيراً بين كفيها، وضعتني داخل شعرها، ثم رفعتني من جديد ووخزتني بالدبوس. صرخت بألم، لم تسمعني، كانت فرحة بي، تعلقت فوق ثوبها الذي يشبه ثمرة المشمش، حاولت منع نفسي عن الحركة، كان الدبوس يؤلمني، دخلت معها محلاً للحلاقة ثم تجولنا في سوق الخضار وعدنا الى بيتها عند التاسعة مساءً، خلعت ثوبها ورمته فوق السرير فسقطت داخل فراشها مع الثوب، تخلصت من ملابسها على عجل قطعة قطعة، وقفت امام المرآة عارية، استدارت عدة مرات وهي تراقب جسدها بازدراء، مرت باناملها مروراً خفيفاً على نهديها ثم نظرت الى وجهها وجسدها العاري نظرة اخيرة والقت نفسها بحركة رشيقة على السرير، احسست بالاختناق وهي تدوسني بجسدها الثقيل، حاولت الهرب لكنني لم افلح، انقلبت مرة اخرى فركضت بسرعة، تعثرت وسقطت تحت قدميها، كانت تغط في نوم متعب وانا احاول واحاول تحريك قدميها قليلاً عن جسدي، تعبت، فقدت مقاومتي، وهكذا اعلنت موتي في ليلة متاخرة من ليالي آذار.

بعد بضعة ايام وبينما كانت المراة تتقلب في فراشها احسّتْ بشئ خشن يلامس جسدها، كنت انا ذلك الشئ الخشن، مدت يدها فعثرت عليّ، النرجسة البيضاء وقد تحولت الى اوراق متخشبة وغصن يابس، رفعت الغصن، قربته من وجهها، نظرت اليه باحتقار، نظفت به اسنانها، ثم هرشت به خاصرتها، تهشم العود، كنت انا ذلك الغصن اليابس الذي يتكسر بين اصابعها بسهولة اصرخ واصرخ، لم تسمعني، جمعت اجزاء الغصن المتكسر والقتها على منضدة معدنية قريبة من رأسها واستلقتْ في فراشها من جديد.

عند الصباح استيقظت المراة متأخرة، تناولتْ طعامها وحيدة ثم دخلت غرفة نومها، وقفتْ طويلاً امام المرآة، وقبل ان تغادر المكان جمعت اجزاء الغصن المتكسرة ورمتها خارج المنزل، تدحرجت مع اوراقي البيضاء الذابلة فوق الارض الترابية، مرت نساء، مر فتيان ورجال، مر عابرون كثيرون،

داسوني باقدامهم، دحرجوني، دفنوني باحذيتهم، نبشوني باحذيتهم من جديد، تدحرجت مرة اخرى واخرى الى اليمين واليسار، الى الامام، الى بركة ماء آسن على حافة الشارع، تهشمت اكثر وتفتتْ اوراقي البيضاء، تساقط بعضها على الطريق، ثم مرت امرأة فتية لاتشبه المرأة التي قطفت الزهرة قبل ايام، ساءها منظر النرجسة تدوسها الاحذية، كانت المرأة ترتدي ثوباً يشبه زهرة النرجس، انحنت ارضاً، كانت حزينة وهي ترفعني بحنان وتنفض التراب عن اوراقي بطرفي شفتيها، كان لوني الابيض بلون التراب، وضعتني داخل حقيبتها، كانت الحقيبة مليئة بصور رجال وهدايا رجال وعناوين رجال ورسائل باوراق صفراء، لم احاول قراءة الرسائل كنت مأخوذا بالراحة والاطمئنان داخل حقيبتها، لكن المرأة نسيتني بضعة ايام، كدت اموت للمرة الثانية لولا انها، وهي تبحث عن صورة رجل دون الصور الاخرى، ارتطمت اصابعها باوراقي الذابلة، كنت في الحقيقة متخشباً، اخرجت النرجسة، نظرت اليها، نسيت الصورة، احضرت دورق ماء له عنق جميل، وهي تبدي اسفها، وضعتني داخله برفق، ونفضت عن الاوراق بقايا الاتربة، ثم اختارت للدورق مكاناً في مواجهة التيار وشمس آذار الدافئة وعادت الى الحقيبة، عثرت على الرجل، كان مشهد الرجل داخل الصورة والمرأة تنظر اليه مكتئبة يدعو الى الاشمئزاز، لكن المرأة كانت

مكتئبة فقط، الرجل لايرتدي ثوباً يشبه زهرة النرجس، لم يكن يضع شيئاً على جسده، وكان ينظر الى جهازه التناسلي ويرسم بين شفتيه ضحكة ماجنة، شعر غصن النرجس بالغثيان، حاول الافلات من الدورق، اراد التقيؤ، لكنه كان ميتاً، وكان الرجل الذي لايرتدي ثوباً يشبه زهرة النرجس عارياً والمرأة التي احضرت دورق الماء عارية هي الاخرى، وكانت تقف في بركة من الدماء. وكان الدم ينزف من مكان ما في جسدها، كانت دماء كثيرة تجري بغزارة فوق قدميها وباطن فخذيها وكانت تخفي وجهها بين كفيها والرجل العاري يستلقي قريباً منها الى جانب إمرأة اخرى كانت بضع قطرات من الدماء قد ظهرت فوق جثتها الضخمة الممددة عاريةً مثل كومة لحم متعفن، لم تكن المرأتان والرجل وحدهم داخل الصورة التي تحتفظ بها المرأة عادة داخل دولابها الجلدي والتي تحرص على وضعها احياناً في الحقيبة الى جانب صور ورسائل وهدايا، فقد كان مع الرجل المستلقي الى جانب كومة اللحم والمرأة الواقفة في واجهة الصورة وهي تخفي وجهها بين كفيها وتحاول عبثاً استعادة الرجل ومنعه عن الاستلقاء بتلذذ الى جانب الجثة الضخمة الممددة.. نساء كثيرات، جميعهن عاريات، يتوزعن على مساحة الصورة ويقفن في بركة من الدماء، لكن الرجل تلك اللحظة كان منصرفاً الى الجثة الضخمة يعابثها بجنون، فأحس غصن النرجس بالحزن لمشهد المرأة داخل الصورة وهي تخفي وجهها بين كفيها، وفي اليوم الثاني غيّرت المرأة كذلك ماء الدورق وبحثت عن الصورة نفسها، كانت تراقبها بندم وتبكي، كانت تبكي احياناً طول الليل، وفي اليوم الثالث والرابع والخامس والسادس ايضاً، غيّرت ماء الدورق وعرضته للهواء وشمس آذار الدافئة حتى احسست ان شيئاً ما في غصني وبين اوراقي يتحرك ببطء.. ثم ينتفض، وفي وقت يقرب من الفجر ادركت ان الحياة قد عادت اليّ من جديد، فهتفت باعلى صوتي أُنبئ المرأة المشغولة مع الصورة، انني استعيد الحياة مرة اخرى، لكن المرأة التي اجفلها الصوت واربكتها المفاجأة، غضبتْ، فرفعت الدورق ورمته فوق بلاط الغرفة وحطمته، اندلق الماء وتدحرجت اوراقي بعيداً وامضيت ليلتي دون ماء، كدت اتحول الى غصن يابس، الا ان المرأة احضرت منذ الصباح دورق ماء جديداً ورفعت زهرة النرجس برفق واعتذرت لها ثم وضعتها داخل الدورق..

انصرفت المرأة الى كآبتها، لكنها لم تغفل استبدال الماء كل يوم حتى اينع غصني واستعادت اوراقي البيضاء نضارتها، الا انني بقيت حزيناً وانا اراقب المرأة التي تخفي وجهها وراء كفيها.

في ذلك المساء البهي من اوائل نيسان وقفت المرأة مبهورة امام نضارة الزهرة وقربتها من انفها، لكن النرجسة التي استعادت الحياة لم تسترجع عطرها، ولم تصدق المرأة ان هذه النرجسة التي ترفعها بين اصابعها الآن، هي تلك العيدان اليابسة.

إمتدت يدها الى رأسها وعلقت الزهرة في خصلة من خصلات شعرها الطويل، كان لها شعر فاحم يسترسل الى نهاية ظهرها، القت نظرةً الى وجهها وثوبها الذي يشبه زهرة النرجس والى شعرها، كنت مسترخياً داخل الخصلة بلا

حراك، ثم دارت حول نفسها، فاكتشفت انها جميلة، لأول مرة وهي تقف امام المرآة تكتشف جمالها، وان النرجسة على جانب رأسها تمنحها نكهة غريبة، ولهذا فكرتْ بهمس، انها يمكن ان تكون اجمل النساء، إبتسمت، تكور خدها، ابتسمت لها، تبادلنا نظرة سريعة، اغمضت المرأة عينيها حياء، وحين فتحتهما ثانية رأت الابتسامة على شفتي، حاولت ان تستفهم، لكنني سبقتها، سمعت المرأة صوت النرجسة تقول لها، انت اجمل النساء، فأحست المرأة انها تكتشف نفسها من جديد، وانها ادركت حقيقة لم تنتبه لها من قبل.

كنت طافحاً بالسعادة حين اطفأت المرأة ضوء الغرفة وهي تخلع ملابسها وتندس داخل سريرها عارية، شعرت باصابعها النحيفة تداعبني، لم اجفل، كنت مازال معلقاً في شعرها، هل صحيح انني اجمل النساء، فاجأني صوتها رقيقاً هامساً، كنت اتوهج فرحاً وكانت اوراقي في تلك الليلة تتضوع عطراً، فهززت رأسي وقلت لها، انت كذلك حقاً، توهجت المرأة بالسعادة واحتضنت زهرة النرجس، قبلتها بعنف، مررتها فوق شفتيها وجسدها، كان جسد المرأة عارياً، وكنت قد اكتشفت ان لجسدها رائحة النرجس فلم اصدق ان جسداً آدمياً يمكن ان يكون له عطر النرجس، ولهذا حاولت ان أداعب المرأة واحكي لها علاقتي مع الوردة الحمراء والقرنفلة القرمزية والمرأة التي قطفتني دون الازهار ثم رمتني في الشارع، لكنها استسلمت للنوم وتركت غصن النرجس بين نهديها، لم ينم الغصن حتى الصباح، كان يتأمل الجسد منتشياً حزيناً لتلك الصورة التي تخفي وجهها وراء كفيها، وكانت تلك آخر ليلة تندس فيها النرجسة داخل الفراش، فقد بدأت المرأة تنام لوحدها بعد ان اعادتني الى دورق الماء ووضعتني قريباً من سريرها، كانت حريصة على وضع الماء كل مساء وتعريضي الى الشمس، غير انها لم تقترب مني طيلة تلك الليالي، ولم اكن غاضباً، كنت مغموراً بسعادة غريبة منذ اقدمت المرأة في ليلة ربيعة على تمزيق تلك الصورة، ففي تلك الليلة فتحت دولابها الجلدي، جمعت قصاصات اوراق ورسوماً وهدايا وصوراً وتذكارات وروائح الرجال جميعها ثم احرقت كل شئ دون بكاء.

ابدا لم تكن هناك اسباب واضحة حين فوجئت بها وأنا استلقي داخل الدورق، وهي تصطحب معها رجلاً غريباً الى غرفتها ثم تعريه من ملابسه وتدخل معه الى الفراش ووجهها مشحون بالحزن والانفعال، لم يكن الرجل يشبه اية صورة من الصور التي حرقتها دون بكاء، كان بلا معالم واضحة، مجرد رجل، ولهذا غضبت غضباً شديداً واتخذت قراري الحاسم في تلك الليلة التي اندس فيها الرجل صامتا الى جانب المرأة، فغادرت الدورق وتسللت بهدوء خارج الغرفة والبيت واسرعت الخطى الى ساقية الماء وسرب القرنفل وشجرة الرمان وازهار النرجس، كنت مغموراً بالحنين للقرنفلة القرمزية، ركضت، هرولت، تعبت، وكنت مغموراً بالحنين عندما وصلت الساقية والحوض الترابي، صرخت باعلى صوتي، لقد عدت اليكم، انا زهرة النرجس، سأحكي لكم كل شئ انني اشعر بالجوع والعطش، لكن احداً لم يرد عليّ، اقتربت اكثر، تجولت بين الازهار والنباتات الخيطية، لم اعرف احداً ولم يعرفني احد، تغيرت وجوه النرجس والقرنفل وزنابق الماء، ناديت بخوف على القرنفلة القرمزية، بحثت عنها عند الساقية وتحت شجرة الرمان، اعلنت لها عن حبي، وانني ما زلت مشدوداً الى ايام الساقية وشجرة الرمان، لم تكن القرنفلة موجودة ولم يعرني احد بالاً، احسستُ بالغربة تماماً، وبأنني اصبحت منقطعاً عن تاريخي، وبأنني غصن هرم متيبس ميت، فبكيت بحرقة وانا استذكر طفولتي وحبي العظيم للقرنفلة الصغيرة، القرنفلة التي بلا خطايا، ولم ادر ماذا افعل، قررت ان اقف في مكاني القديم مع ازهار النرجس، وقلت ان احداً سيعرفني بعد يوم او يومين، لكن اسراب القرنفل والنرجس والزنابق والشجيرات والاوراق الظلية والساقية وشجرة الرمان والنباتات المتسلقة جميعاً رفضوني، لم يفسحوا لي مجالاً، كنت كائناً غريباً لاعلاقة له بالازهار والنرجس الابيض ؟ ولهذا بكيت من جديد وانسحبت مخذولاً وانا افكر بالبحث عن القرنفلة القرمزية في الحقول والبساتين..

طفت بين الشوارع والبيوت والحدائق واصص الورد وشرفات المنازل، وسألت شمس آذار الدافئة عنها، فانكرت انها تعرف قرنفلة بهذا اللون، ومررت في طريقي على المرأة التي عادت تلك الليلة مع رجل ليست له معالم واضحة، كانت حزينة، حدثتني عن قرارها الاخير وهي تبكي بمرارة وندم وكيف انها طردت رائحة الرجال من حياتها الى الابد، وانها

كانت تبحث عني طوال تلك الليالي، انـا النرجس الابيض، الغصن الطيب، وتحول حديثها الى توسلات مقهورة، لكنني لم اصـغ اليها، كنت مشغـولاً بالبحث عن القـرنفلة، ظلت تتحدث من خلال دموعها عن رجال ورجال في حياتها تمقتهم الآن جميعاً لانهم.. كنت غائباً لم اسمع بكاءها وتوسلاتهـا بالعودة، انصرفت حزيناً وصوتها يتابعني، احبك صدقني احبك وسأنتظر عودتك حتى بعد الف عام، وكنت قد ابتعدت عنها كثيراً، واصلت بحثي بـين الحقول وشـرفات المنـازل واصابع الرجـال وافرشـة النساء.. دون جـدوى، القرنفلة القرمزية اختفت في مكان ما، لكنها لم تمت، احساسي كان يؤكد لي انها موجودة وربما كانت تبحث عني، وانها الوحيدة التي لايمكن ان تنكرني، اسرعت الخطى بدافع الحنين واليـأس والامل الى شجرة الرمان، لم اعثر عليها، تسكعت في الطرقات واوقات الصباح والظهيرة، بحثت في اعماق الليل، كل ليالي المـواسم والفصول، بكيت كثيـراً وذبلت اوراقي لكنني لم ايأس، زرت شجرة الرمان مرات عديدة، وذات ليلة ربيعية مررت بشباك المرأة التي لم اسمع بكاءها، نظرت الى غرفتها، كان دورق الماء في مكانه، وكانت مستلقية في فراشها، وكـان جسدها عارياً على عادتها، تسللت من النافـذة، وقفت فوق الجسد اتأمله، كـان معطراً بـرائحة النـرجس، لم اصدق، استغربت ورفعت الغطاء عن الجسد العاري، رأيت صورة صغيرة فوق صدرها، تأملتها بغضب، اي رجل جديد صرخت دهشـة، رفعت الصورة، نـظرت اليها، كـانت صـورتي، لم اتمالك نفسي من الفرح والدهشة فصرخت ثـانية، هـذا انا غصن النرجس وهززت جسدها بعنف، قلت لها، انت رائعة.. وتذكرت.. فقلت لهـا.. انت اجمل النسـاء حقا وانا ابتسم، وظننتها تبتسم جذلاً، لكن المرأة لم تتحرك، رفعت يدها مع الصورة عن صدرها فتهاوت اليد على السرير، حركت جسدها بقوة.. ناديتها باعلى صوتي، لم تتحرك، فادركت انها قد ماتت ومازال جسدها يفوح بعطر النرجس، لم ادرِ ماذا افعل في تلك اللحـظة، احكمت اقفال الابـواب والنوافـذ واستلقيت الى جانبها على السرير ثم امتنعت عن الطعام والشراب ومغادرة المكان حتى عثروا على جثتينا بعد عشر سنوات، كانت رائحة النرجس والموت تنبعث من السرير، سمعت احدهم يقترح ان ندفن في قبر واحد، وسمعت رجل الماء يقترح رمينا بالحجارة وسمعت سيدة تقترح وضعنا في صندوق زجاجي وعرضنا في متحف الاحياء، سمعت ناساً يبكون وناساً يمـرون، لكنني استـطعت من بين آلاف الاصـوات تحـديـد بكـاء القـرنفلة القرمزية، انني اغفر لك، لم تقل غير هذه العبارة وهي تواصل بكاءها، قلت لنفسي، لعلها كانت تبحث عني كـل هذا الزمن الطويل، لم اتحرك، فضلت السكوت والالتصاق اكثر بجسد المرأة، فشعرت انهـا تدنـو مني وعطر النـرجس يفوح من جسدها، ولهذا قررنا في اللحظة نفسها ودون تردد مواصلة الصمت والموت من جديد.

الشخص الذي على الطرف الآخر

مجاهد عبد المنعم مجاهد

مَنْ ذا في منتصف الليل يدقّ عليَّ التلفون ؟
يطلبني في منتصف الليل كمجنونْ ؟
رقمي لم يُذْكر في اي دليلْ
كيف تُرى يطلبني ؟!
أوَلَمْ ارفع سماعة تلفوني منذ قليلْ ؟!
حقاً أعصابي اسلاكُهْ
خفقةُ قلبي دقّاتُهْ
لكنّي كنْتُ قطعْتُ خطوط الوصل مع النّاس
انْسَدَلتْ فوق القلب ستاراتُهْ
عتّمتُ أنا ردهات الروح وأُغْلِق شبّاكَهْ
اغمضْت أنا عين القلْبِ لكي لايبقى في داخله إحساس
قبل النوم رفعْتُ السّماعةْ
لينام الفرح ويستيقظ حُزْني
اتذكّر كلَّ الأوجه وهيْ ملفعة بنفاق
وعلى فمه يتصنّع كل حبيب فرح الأشواقْ
ويجيء وفي داخله حُبٌّ باعَهْ
أتذكّر كل الأوجه وهيْ ملفعة بالزيْفْ
إنْ كانتْ تتلاقى بعناقْ
الحقد الأسود في الجوْفْ
يصنع فحم الأعماق
وانا في آخر لقيا يَ مع المحبوبْ
ـ والأشياءُ الحلوةُ في عينيه تجوبْ ـ
لم أعرفْ إن كان الصدق بعينيه أمْ الكذْبْ

ادرجْتُ حبيبي ضمن الناسْ
قلْتُ اقول له : إنَّ نفاقَكَ ابصره في القلْبْ
ابصره رغم قميصٍ تلبسه لتداري زيْف الحبّ
ابصره في عينيك بل حتى ابصره في الأنفاسْ
قلْتُ اقول له ، لكنيَّ قلْتُ له قولاً آخرْ :
قلْتُ له معذرة ، لن القاكَ أنا بعد اليوم فانّي ساسافرْ
وكذبْتُ ككلِّ بقية خلْق اللهْ
وهرعْتُ الى بيتي
ولكنْ في صمْتِ الليل أعانق صمتي
قبل النوم رفعْتُ أنا سماعة تلفوني
حتى أحرق في لهب الوحدة زيتي
ياالله !
مَنْ ذا يطلبني في منتصف الليل كمجنون ؟
إنيَّ أعرفه حتى لو أعلن موْتَهَ
او حقـا كنتُ قطعْتُ خـطوط الوصل جميعـاً
لم أتـرك بيتْا ؟ !
إنيَّ أعرفه حتى لو لم أسمع صوْتَهْ
أعرفه حتى لو غيرَّ صوْتَهْ
أعرف صوتي

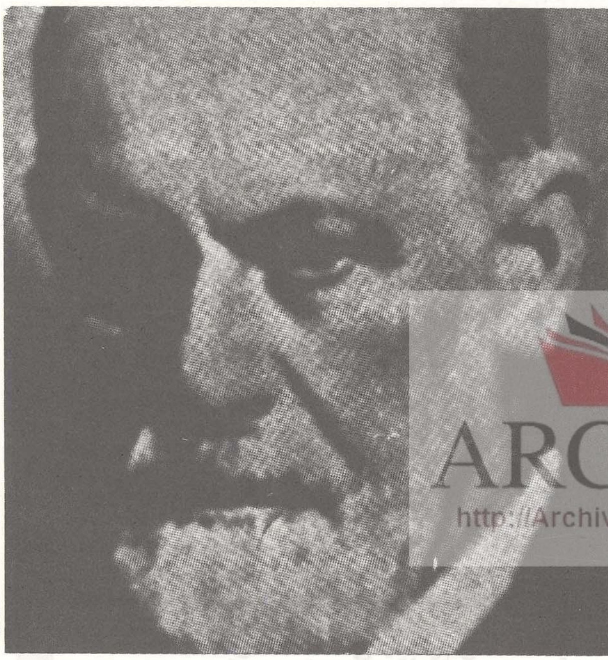
القاهرة

علم نفس النقد

◆ الدكتور ريكان ابراهيم

لا يعدو الانسان كونه كائناً حياً مدفوعاً الى الامام (البيئة) أو الى الداخل (الذات) بمفردات وراءها حوافز تشتملها جميعاً كلمة سلوك . والسلوك هو مجموع الافكار والاحاسيس باولياتها البايولوجية والفلسفية وانفراد هذه الافكار الى عمل معلن ، مباشر او غير مباشر ، مقروء او مسموع او مرئي . وعلى هذا الاساس احتاج الانسان في سلوكه الى ادوات تعبيرية عن مفردات هذا السلوك وكان من بين هذه الادوات وفي مقدمتها اللغة . واللغة قبل كل شيء مشاعر فرد . فالتحسس هو النواة الاولى في الفرد للغته الملقاة منه او الملقاة عليه . وعندما تشعبت اللغة الى مناحيها العديدة كانت موظفة توظيفاً شاملاً لخدمة السلوك الانساني في مجالات العلوم والادب والفنون . وهكذا صارت العلوم - وهي محض افكار - منقولة بلغة ، وصارت الاداب - وهي اشراقة روحية فاعلة - منقولة بلغة ، وصارت الفنون - ناقلة النفس الانسانية الى المحيط حوله - لغة ايضاً . بهذا الاساس ندرس اللغة في محاولة لفهمها ، لفهم اساسها النفسي في الفرد ثم في محاولة لتقويمها ووضع اسس لها تجمع قطيعاً اجتماعياً كبيراً حولها .

والنقد وسيلة من وسائل دراسة اللغة وتقنين اعماقها وتعديل معوجها في اللسان الناطق والبناء الفني ، والمحتوى الكانز لذخيرة القائل بها ، اذن لابد ان يكون لهذه الوسيلة الحية سايكولوجية محددة ، مقننة باختباره وموثقة باحصاءه ومشمولة بربط تاريخي بين قديم وجديد ومستجد . وبدراسة سايكولوجية النقد نكون قد وضعنا امام هذه الحركة الخالدة وامام مريديها وروادها ما يراه علم النفس من اسس يجب ان تستند اليها ضمنا وتعمل في ضوئها وجوباً .



فرويد

علم النفس والنقد : -

يرى علم النفس في الحركة النقدية ما يلي من التعريفات : -

١ - محاولة جادة في فهم سلوك معين في تراث ادبي او علمي او فني وفق ما تمليه دواخل كاتب النص ودوافعه (جمع دافع) بحيث تؤدي دراسة السلوك المتروك كاثر الى دراسة النفس المنشئة للنص (تداخل النتائج والاسباب) .

٢ - طريقة من طرق دراسة صلة الفرد (والاديب تحديداً) بمجتمعه واحداثه ومدى انتماء هذا الفرد او لا انتماءه الى القطيع الذي يضمنه جغرافياً وتاريخياً (تداخل الانتاج اللغوي مع مهمة التاريخ) .

٣ - يراها سبيلاً من سبل قياس الوعي الاجتماعي والسياسي

والاقتصادي في الفرد(الكاتب عموماً) بوسائل الاختبار والتجريب (تداخل اللغة مع العوامل البيئية) .

٤ ـ طريقة من طرق اختبار الشخصية الاجتماعية عندما تكون موظفة توظيفاً ثقافياً واختبار مدى قدرة المجتمع على فرز عينات ادبية ولغوية ناجحة بالكم (التضخم الثقافي الكمي) وبالكيف (التميز الابداعي في الفرد) وهنا فالحركة النقدية في علم النفس تجربة رائدة من تجارب ربط الجهد الثقافي الفردي مع الجهد الثقافي الجمعي (تداخل اللغة مع الكتلة الثقافية الفردية) .

٥ ـ محاولة بناءة لتشخيص الخطل في تقويم الحركات الثقافية بدراسة نفس الناقد اولاً باعتباره المتلقي الاول للنص والمحاكم له والمصدر لا حكامه بما قد يخدم او قد يهدم .

هذه هي اللمسات الاولية من العلاقة بين علم النفس والحركة النقدية في اللغة . اذن فعلم النفس يقف بالايجاب مع النقد ويراه ثورة صحيحة في عالم تصحيح الاسلوب البنائي والاسلوب الاحتوائي لمضامين العمل اللغوي .

علم النفس والنص :

يرى علم النفس ان هنك مراكز دماغية شاملة للحاء الدماغي للتفكير ترتبط دائماً في عمل مكفوف او مثار مع مراكز اخرى للذاكرة مع مراكز اخرى للادراك . وتشترك تلك المراكز مع المراكز تقع في الجهاز الخاص تحت اللحاء الدماغي او القشرة تختص بالوجدان وتواظب المشاعر مع المدركة الذهنية . ويقرر علم النفس ان الفكرة تبدأ بخيط اولي واهن يبدأ في خلية او مجموعة خلايا في مركز معين ، سرعان ما يتصالب مع خيوط اخرى لتتشكل من هذه الخويطات الاولية النواة الرئيسية للفكرة . بعد ذلك ومع هذا التصالب تشترك نواة او اكثر مع النواة الاولى لتشكل مسلسلاً فكرياً واحداً يختلف من واحد لآخر في الشدة والنوع والاتجاه . ومع تنامي هذه الجزيئات المكونة لفكرة نص من النصوص تتظافر مراكز ما تحت اللحاء الدماغي في رفد المراكز اللحائية بشحن وجدانية مختلفة الشدة والكم بحيث يتناسب الوجدان مع العمل الذهني في النص . بعد ذلك يحدث التعشيق في الوظيفة الدماغية بين مراكز التفكير ومراكز الاطلاق في الدماغ وهذه الاخيرة هي التي تنفذ صياغة الفكرة بالوسيلة المناسبة العضلية (الكتابية) او الصوتية او ما شابه . اما مراكز الذاكرة فانها تشحن مراكز التفكير بالمخزون المناسب بطريقة التحاثث بحيث يبرز الى مراكز التفكير المناسب من المخزون وينكفيء ما هو غير مناسب كموضوع . وعلى هذا الاساس فان عوامل عديدة تدخل في صنع الفكرة نذكرها على نحو من : (١) الضرورة (٢) التصالب (٣) الابداع (٤) المزاوجة (٥) الكف والاستخدام (٦) التوثيق . ان هذه الميكانيكية الكامنة في كتابة فكرة من الافكار التي ستصير نصاً ادبياً او علمياً يجب ان تكون معروفة في عالم النقد وعلى علم النفس ان يوضحها امام رواد النقد لانها ستجعل عند الاخذ بها صورة النقد اكثر علمية واوضح مساراً . وعلى هذا الاساس ينقسم نقد نص من نصوص الى (١) النقد البنائي او النقد البيوي (٢) النقد الصوري او ما يمكن ان نسميه جمالية الصورة في الفكرة (٣) النقد الاحتوائي او نقد المضمون . ان اساس هذا الانقسام في النقد هو انقسام المفكرين الكتاب بايولوجيا الى شرائح وقدرات بحكم كم وعدد وكيف الداخل من العوامل في صنع فكرة النص . فكلما كثر العمل الابداعي وقل الاخذ والاقتباس والتعشيق والمزاوجة والائتناس ، اصبحت الفكرة محددة ومنتمية الى العمل العقلي وقريبة المنابع من مراكز اللحاء . وعلى عكس ذلك ، كلما اخضعت الفكرة الى المزاوجة والتراثية واللصق مع افكار سابقة عليها ، جاءت الفكرة وجاء النص بعدها بعيداً عن الابداع شاملاً في ذلك فقره في البناء والمحتوى والصورة الفنية .

من هذا نخلص الى القول ان الموضوع النقدي طاقة مستفيدة من مصادر عديدة لها اولها النص ذاته ، ثم مرحلة الصلة بين الكاتب والناقد ثم آلية الاستبطان التي يمر بها الناقد في مناقشة النص الذي امامه . وعلى هذا الاساس فان النقد المبني على اسس نفسية سوف يستطيع من خلاله دراسة النص فهم ذهنية ووجدان الكاتب وبالتالي قدرته ثم موقعه في الجسد الاجتماعي وبالتالي صيرورة المجتمع وماله النهائي على ايدي ابنائه الكتاب ورواد لغته وصائنيها من الانهيار والخطأ .

ان محاكمتنا لعلاقة علم النفس باللغة كمجمل وبالكلمة كمفردة ومحاولة وضع بايولوجية لصنع الفكرة النصية ، كل ذلك كان دراسة للنقد كموضوع بدءاً بالنص ومروراً بالاداة وكيف يجب ان تكون لتحدث نوع التزاوج بين الكاتب ونصه . من جانب آخر ماذا يرى علم النفس من

خصوصية ومواصفات للناقد ذاته باعتباره القيم على هذه العملية الاجرائية .

علم نفس الناقد : ـ

بعد ان صار واضحاً ـ او هكذا يفترض ـ ان الناقد يجب ان يكون مدركاً لخصوصية اللغة والكلمة النفسية وكيفية ظهور الفكرة كنص ، يظل هذا الناقد مطالباً ان يعرف موقعه نفسياً ليصح بعد ذلك اعتباره ناقداً . فعلى الرغم من ضرورة فهم اللغة وبايولوجية الفكر النصي ، فان ذلك لا يكفي دون اضافة تحديد كامل للناقد آخذين في دراسته العوامل العقلية والعوامل الوجدانية وعامل الشخصية والعامل البيئي . وبدون خلاص الناقد كفرد من اعتلالات معينة في هذه العوامل بل وبدون اجتيازها بنجاح لا يمكن ان يكون ناقداً لنص ولا مقوماً لافكار كاتب في أدب او علم او فن .

١ ـ العوامل العقلية :

ان الاعمال الدماغية العالية ، المحددة بالقياس ، الخاضعة للاختبار هي مجمل القدرة الادراكية التي تشكل رد الفعل الادراكي في الناقد لفعل سابق عليها يكمن في النص نفسه . وتنقسم القدرات العقلية الى نوعين : القدرات المولودة والقدرات المكتسبة . وفي ضوء ذلك يبدو جلياً ان فارق القدرة الفردية في الملكة الدماغية عامل محدد مهم لمهمة الفرد في ان يصير ناقداً اولاً . واذا ما توفرت الارضية او السلامة الدماغية الاولية فان عوامل الرغبة تليها ثم التطوير تعتبر اساساً في تحويل الوظيفة العقلية المفرزة من دماغ سليم باتجاه العمل النقدي . اما القدرات المكتسبة فهي مجموع ما يكتسبه الفرد من التثقيف والتلطيف والقراءة والمحاكمة والالتصاق بالكم المعرفي التاريخي في سبيل صقل القدرة الاولية والسمو بها ثقافياً للوقوف على قاعدة صلبة للنقد . وعلى ذلك يترتب قولنا ان اية اصابة ذهانية (وظيفية كانت او عضوية) تكون مخلة بالفرد ومعيقة له عن دوره كناقد .

فلا يستطيع الفصامي ولا الاضطهادي ولا الهوسي ان يكون ناقداً لفكر لانه يعاني اساساً من شلل واضح او مستتر تكشفه الاحداث في مهمته اللاحقة في النقد . وقد لاحظ البعض منا دراسات النقد لنصوص الادب التي كتبت باقلام ناقدة يعاني اصحابها من اعتلالات عقلية مستترة حيث جاءت تلك الدراسات النقدية ضحلة ، ساذجة ، مليئة بالاسقاط والاتهام والشطط وفقدان القدرة على فرز الصور الحية في النص وتقديمها بشكلها السليم

٢ ـ العوامل الوجدانية

ان المؤثرات الوجدانية على الفرد الناقد لا تنفك تعمل عملها السالب في العملية النقدية . والناقد وان كان سليماً من نواحي العقل فانه قد يقع ضحية لواحدة او اكثر من الاعتلالات الوجدانية كالاكتئاب والقلق والحصار والرهاب . وعندما يكون الذي يمارس عملية النقد واحداً من ضحايا هذه الافات فانه سيكون ناقداً مخطئاً لكثير من مزايا مهمته . الامر الذي ينعكس بالسلب على وظيفته . فالكآبة وما يرافقها من شعور شديد بالذنب واسقاط هذا الذنب على الذات كثيراً ما تجعل الناقد متقمصاً لخطيئة الاثم الموهوم في نص من النصوص ، فيقف في ذلك مدافعاً عن قيم واهنة يعتبرها هو ـ بسبب مرضه ـ قيماً عليا وينتقل في ذلك من حالة التناغم Empathic التي تعتبر ضرورة من ضرورات النقد بغية تفهمه الى حالة التعاطف الكاملة Sympathetic حيث تكتمل شخصية الكاتب بتقمصها شخصية الناقد وعندها يفقد الناقد فرصة الخروج من دائرة احتوائه من قبل الكاتب نفسه . والناقد الذي لا يستطيع ان يخرج برؤاه خارج من دائرة النص لا يستطيع ان يراه بعين ناقدة فذة وعندها تسقط العملية النقدية . ان الكآبة في النقد تشيع روح التشائم في الناقد وتقفل امامه ابواب ومنافذ رؤية الحقائق المتفائلة الباحثة عن الحياة وروح الاشراق .

ان الكآبة في الناقد عامل من عوامل تواصل القدرة او الطاقة النفسية وعندها يمارس الناقد عمله بنفس واهن ضعيف يتقمص روح المتابعة والمقارنة والمزاوجة والاستلهام والابداع وهذه اساسات في النقد يفقد بفقدانها روحه وحقيقته واذا ما كان الناقد قلقاً بدرجة من الدرجات وبوقت من الاوقات فانه يمثل ظاهرة قلقة ايضاً في النقد ذاته . والفكر القلق لا يستطيع محاكمة النص محاكمة تحتاج المزيد من الصبر والرؤية والوضوح والتواصل . ولهذا فان الناقد يترتب عليه ان يكون بعيداً عن القلق في دراسة النص او بعيداً عن النص وتناوله طيلة وقوعه في

القلق زمناً وشدة واعراضاً . ان الحصار القهري اعتلال آخر من اعتلالات الوجدان التي تزدوج فيه مع كل فكرة مضافة تضادد الاولى في الاتجاه وتساويها او تفوقها في المقدار بالشكل الذي تشمل فيه كل فكرة فكرة اخرى فيعيش معها الناقد حالة من التوجس والخوف والاضطهاد الذاتي سرعان ما يسقطه على النص ويحمل بموجبه النص وكاتبه اكثر مما كتب واخطر مما ذهب اليه . والرهاب هو الخوف العصابي الموجه ضد مثير معلوم عامل من عوامل كف الناقد عن عمله وبه يعيش الناقد هاجس الخوف في ممارسة النقد . واخطر ما في النقد هو النقد في مرحلة الخوف . اما في مرحلة ما بعد الخوف فان انفتاحاً جديداً لهموم انسانية اخرى ستبرز امام الناقد وسيطالب بها الكاتب في نصه ، ان علة النقد العربي تكمن في هذا الجانب من الاعتلالات . فالنقد العربي يمارس دوره في مرحلة الخوف من مطبات عديدة تشمل السياسة والاقتصاد والاعراف والاديان والقوميات . وبين ان يكون الناقد خائفاً متستراً على دوره بارضاء الراهن من الاوضاع الاجتماعية وبين ان يكون مجلياً مشرقاً ، مطمئناً ، معتداً بما يراه صحيحاً ، وبين هاتين الحالتين تكمن علة النقد . ان النقد الغربي تفوق على النقد العربي المعاصر لأن الغربيين مارسوا كتابة النقد في مرحلة ما بعد الخوف . بمعنى آخر انهم وفروا جانباً من الامن الثقافي في كتابتهم فاظهروا بذلك دور التجلي والاشراق ثم الابداع وهذا هو ما قاد الى المطالبة بنصوص جديدة يتمثل فيها الابتكار والتجديد .

٣ ـ عامل الشخصية :

تلعب الشخصية وما قادت اليه دراستها في علم النفس من انواع وتهددات دوراً كبيراً في مهمة الناقد . وعلى الرغم من الصعوبة التي واجهت علم النفس في مدارسه المختلفة في وضع تعريف محدد واضح للشخصية فان هذا العلم استطاع ان يجد بعض الاختلافات في الشخصية بما جعل منها انواعاً حيث برزت لدينا منها الشخصية الاكتئابية والشخصية الفصامية والشخصية العصابية والشخصية السايكوباثية والشخصية غير الكفوءة او الناقصة وتسري هذه الاعتلالات على صاحبها بالعديد من المثالب في وظيفته . ان ابرز مخاطر اعتلال الشخصية هو آليات الدفاع المرضية path. defence mechanism التي يمارسها الناقد كنوع من التحصين والتخندق ضد عمله نفسه(النقد) بالشكل الذي يبعده عن دوره الحقيقي ويجعل منه فرداً خائفاً من النص، رقيباً عليه عنه، والرقابية على النصوص غير الرقابة. واعتلال الشخصية يوفر الرقابية، وصحتها وسلامتها توفر الرقابة. وما لم يكن الناقد سليم الجانب في شخصيته فانه سيسقط الكثير من آليات دفاعه المرضية كالكبت والتكثيف والتسامي والاسقاط والازاحة والقمع والاحباط على النص الذي يدرسه. لا تستطيع الشخصية الاكتئابية ان تقوم بمهمة النقد ابداً لانها تملك من الرقابة على الذات ما يضغط دورها في الرقابة على النص.

والشخصية العصابية تمثل الافتقار الى النضج العاطفي في صاحبها وعند ممارسته لعملية النقد فان كثيراً من السطحية في الرؤية واللجاجة وضيق النفس بالمطروح في النص سوف يصور العملية النقدية. لان الشخصية العصابية نشات اساساً بحكم الافتقار الطفولي الى توافر عناصر الامان والاطمئنان والارتواء، ولهذا فهي شخصية رحامية(هستيرية) تبتعد في كثير من الشطط عن الرؤية الواقعية في المواضيع التي تعالجها النصوص في مختلف مجالاتها. ان الشخصية العصابية بعد ذلك كله شخصية ايحائية يمكن انقيادها بسهولة الى افكار الكاتب وعندما تكون شخصية الناقد من هذا النوع فانه سرعان ما يفقد حصانته الذاتية ومركزيته في تقرير النص ويصبح ضحية الاستلام المباشر للافكار فيقاد ولا يقود ويتاثر ولا يؤثر وهذا كله تحصيل سالب يخرج عن دائرة النقد التي يراد لها ان تكون مقومة، متمكنة، رصينة، تتاثر من اجل التاثير لا من اجل التاثروتستسلم من اجل التقويم لا من اجل الاستسلام.

واذا ما كان الناقد معتلاً بالشخصية السايكوباثية وهي الشخصية المعتلة اجتماعياً فانه وبحكم ما لهذا النوع من الشخصية من صفات سيكون ناقداً منسحباً الى ذاته، مهاجماً اكثر منه مقوماً ومخرباً اكثر منه مصلحاً ومعدلاً. فالسايكوباثي كثيراً ما يلتف على النص بثنائية مريضة ويراوغ في اظهار الحقيقة في النص وكثيراً ما يجيء حكمه خاطئاً. والسايكوباثي حامل لروح الاعتداء، غير مرتدع بعقاب ولا منتفع بثواب ولهذا فانه باحث اصلاً في زوايا النص وحواشيه عن عناصر تدميره والاجهاز عليه. ومن النقاط التي يحاربها السايكوباثي في النصوص التي يعالجها هي تلك التي توحي له انها تتناول طبيعته وسلوكه وتفضح

اجراءاته الذاتية فهي بذلك لا تتلاءم مع صيرورته وبنائه الشخصي وسرعان ما يدافع عن موقعه فيها لا عن واقع الاصلاح التي تريدها وتبحثها. ان الشخصية السايكوباثية شخصية ذكية كما دللت على ذلك الابحاث النفسية ولديها آلية التبرير التي تستطيع بموجبها ان تحطم كثيراً من معطيات النص بذكاء وتحت طائلة التبرير والذرائعية.

ومثل ما عالجنا خوفنا من ان يكون الناقد معتلاً بنوع من انواع الاكتئاب او العصاب والسايكوباثية في الشخصية، حرى بنا ان نعالج خوفنا من ان يكون الناقد معتلاً بالشخصية الفصامية التي تحمل في دواخلها المزيد من عقد الاضطهاد والافكار التسلطية. فالناقد الذي يعاني من مثل هذا الاعتلال يعاني بالضمن من افكار النصوص لا كحكم فيها وانما كمحكوم بها ولا ندري ان كان في التاريخ الثقافي او الانساني ان محكوماً يصلح ان يكون حكماً ومقاضي(ثقافياً) يصلح ان يكون قاضياً.

ان الخوف من النص وافكاره في ان تكون سيراً وتدليلاً فاضحاً لنفسية قارئه يجعل هذا القارىء غير صالح للنقد خصوصاً اذا ما نظر هذا القارىء/ الناقد/ الى النص رؤية المنهزم من النص باعتباره وسطاً او شيئاً في وسط مضطهداً له، محارباً لافكاره وعندما تكون شخصية الناقد شخصية ناقصة غير كفوءة Inadequate personality فانه سيسقط في مهمته والفشل كناقد اصلاً. فعلى الرغم من تحذير الدراسات العديدة من خطورة الاستعلاء والغطرسة والمكابرة في الناقد فان قدراً من الاعتداد بالذات والثقة بالنفس الى جانب التحصين بالحصيلة العلمية والخبرة المعرفية الضرورية، امر مهم في شخصية الناقد يستطيع به ان يكون محاكماً صادقاً للنصوص، موجهاً لكاتب النص وللنص نفسه في العمل البنائي والاحتوائي والتصوير الفني لنصوص الادب والعلم والفن.

٤ ـ العامل البيئي :

ونقصد بهذا العامل مجموع المؤثرات الخارجية التي تدخل في بناء الناقد الذاتي وتكوين صورته النهائية في مكوناته الاثر الجغرافي والاثر التاريخي ونوع الثقافة. ان العامل الجغرافي مؤثر حي من مؤثرات بناء الانسان. ان اختلاف طبيعة النقد بين الغرب والشرق في الرؤية الى النصوص المدروسة يؤشر هذا الاثر الجغرافي. ولقد ثبت من الدراسات البايولوجية في علم النفس ان اختلاف درجات الحرارة والرطوبة والامطار واجواء الثلوج يدخل في تكوين المخيلة النقدية في الكتابة كنص وفي النقد كمعالجة.

اما طبيعة التاريخ بما فيه من انشطارات عميقة في كونه تاريخاً حربياً او تاريخياً ميثولوجيا طوطا غيبيا او تاريخاً سياسياً او تاريخاً تقنياً فانها مؤشر اخر وشريك اخر في تكوين بناء الناقد. ولهذا فان الناقد محكوم في نقده هو قبل غيره بعوامل الجغرافية والتاريخ في سياق عمله ولا تخرج الاداب والفنون والعلوم عن كونها منافذ صالحة لدراسة التاريخ الذي صنعها اولاً لتدرسه ثانياً ولتكتبه للاجيال اللاحقة ثالثاً.

ان نوع ثقافة الناقد عامل مهم من عوامله البيئية في النقد. فلا يصلح الناقد اللامنتمي دينياً او قومياً لنقد نصوص الانتماء لاي من هذين المنحيين. ذلك لأن سمة الاتصال الاولى بين الناقد والكاتب مفقودة من الاساس وحين يكون التوافق الفكري غير متحقق بين الناقد والكاتب تصبح عملية النقد عملية عقيمة. بمثل ذلك لا يصلح الناقد المنتمي دينياً وقومياً والمشبع بافكار انتمائه والمتعاطف معها ان يكون ناقداً لافكار منشطرة عن الانتماء. ولهذا فان نوع الثقافة حالة مطلوبة في دراسة الناقد اولاً ليصح القول مجاله لاحقاً فيما سيكون عليه امره ناقداً اولاً.

من هذه المناقشة السريعة للعوامل الصانعة للناقد، نجد انه من الضرورة بمكان القول ان على الناقد ان يكون معافى وسليماً في خصائصه العقلية ـ والوجدانية والشخصية ومحتواه الثقافي، وبدون توافر هذه الخصال السايكولوجية فان مسالة ان يكون الفرد ناقداً تحتاج الى اكثر من اعادة نظر.

اود بعد هذا ان اناقش في موضوع النقد نقطة اساسية اخرى وهي مسالة خصوصية النقد او النقد التخصصي. بمعنى آخر اناقش مسالة ان يكون هناك ناقد علمي وناقد ادبي وناقد فني. ثم في الادب نفسه ان يكون هناك ناقد للشعر وناقد للخطابة وناقد للقصة وناقد للمقالة. ثم ناقد سياسي وناقد اقتصاد ثم ناقد رسم وناقد مسرح وناقد موسيقى وناقد نحت. ماذا يرى علم النفس في هذه المسالة من أمور.

علم النفس والنقد المتخصص :ـ

في هذا الموضوع تختلف مدارس علم النفس في تقرير حالة بناء الفكرة النقدية في دماغ الناقد (مخه) كمدركة نهائية (عقلية). فمن هذه المدارس ما يرى ان هناك مراكز دماغية متخصصة بالرغبة (wish) ومنها مراكز الهايبوثالموس (تحت المهاد) تبدا بتسليط قدر معين من التاثير الهرموني والكيميائي الحيوي والكهربائية على مراكز اخرى مسؤولة عن الادارة(will). وترى مدارس اخرى ان الفكرة النقدية تبدا بمراكز الارادة(will) التي بدورها تمارس اثرها على مراكز الرغبة(wish) لتعمل هذه الاخيرة عملها. فاذا كانت النظرية الاولى هي العاملة المقبولة في تصورنا في شرح الحالة فان الناقد يكون محكوماً قبل كل شيء بالرغبة ومخضعاً الارادة للرغبة، وعندها فهو متخصص منذ البداية في نوع النقد الذي يمارسه فيكون بعد ذلك ناقداً شعرياً او ناقداً نثرياً، ثم ناقداً علمياً، او ناقاً فنياً تبعاً لاستثارة او حالة استثاره مراكز الرغبة في دماغه. اما اذا اخذنا النظرية الثانية وهي القائلة باسبقية استثارة مراكز الارادة على مراكز الرغبة فان الانسان والناقد بالضمن قادر ان يكون ما يريد في اي وقت ويستطيع ان يعدل اتجاهه.

استنتاج: ملاحظات حول الناقد وحركة النقد:ـ

من كل ما تقدم راينا ان علم النفس شريك اساس في العمل النقدي. ونظرا لما لهذه الشراكة من خطورة حضارية كبيرة فان علم النفس يشكل من الثقل العلمي ما لا يمكن تجاوزه او اهماله في بناء صرح نقدي من الاداب والعلوم والفنون. وقبل ان اذهب الى اصدار توصيات وملاحظات يراها علم النفس ضرورية في المسار النقدي اود ان ابين ما يراه علم النفس من سلطة للكلمة في المعاش الحياتي اليومي للانسان. ان ابرز ملمح من ملامح الكلمة هو الاستدلال. والكلمة في اللغة بالمنظور النفسي تمتلك ثلاثة محاور في الاستدلال: الاستدلال الشكلي والاستدلال الوصفي والاستدلال التحريضي واعني بالاستدلال الشكلي: الصورة البنائية او السقف الاسلوبي في النص والكلمة التي لا تملك مثل هذه القدرة الشكلية في الاستدلال تفقد ميزة كبيرة من ميزات تاثيرها وتخرج من مهمتها كوسيلة لغوية. اما الاستدلال الوصفي فيعني وظيفة الكلمة في اشباع الحدث النصي بالصورة الوصفية في الاسلوب والمحتوى. والكلمة المدللة وصفياً هي القادرة بذاتها وبدون الاستعانة بغيرها على اشباع الحدث روحاً واشراقاً وامعاناً في الابراز. اما الاستدلال التحريضي فنعني به قدرة الكلمة في اللغة على احداث الحث النفسي في المقابل والناقد بالضمن، فتحرض القارىء لاشعورياً على استلهام ما يحيط هذه الكلمة وما تبعها من ابتناء لافكار لاحقة. وعلى سبيل المثال. ناخذ كلمة (شهيد) في اللغة. فلهذه الكلمة استدلال شكلي: فهي نمط من انماط الاسلوب الكتابي وحولها او معها لا تلتصق افكار الا تلك التي تتعلق بالقدسية والطهارة والعالم الاخر وشرف المسؤولية الارضية. وبهذه الكلمة نستدل وصفياً على كينونة حدث تصفه بمفردها وبقدرة كبيرة، حدث يتعلق بمهمة يدور حولها نص كامل باتجاه واحد او اتجاهات عدة تعود لتصب في اتجاه واحد. اما استدلالها التحريضي فياتي من كونها حاضة محرضة على التتبع لما بعدها من مسار لاحق. وبدون استكناه كل هذه الاستدلالات لا تؤدي الكلمة وظيفتها في اللغة ولا تقوم بدورها في العمل النقدي بمعيار نفسي ناجح.

اود بعد هذا ان ادون ما يراه علم النفس في النقد والناقد وما يوصي به من ملاحظات:

١ ـ النقد ظاهرة صحيحة في الوسط الثقافي ولكي تبقى كذلك يجب عليها ان تكون لصيقة دائما بروح النص الادبي او الفني ولا تتجافى في ذلك عن فهم نفسية النص.

٢ ـ الناقد ليس شخصاً ثانياً في العمل اللغوي، فكما ان الجراح ليس الطبيب الاول والمخدر الطبيب الثاني، كذلك فان الكاتب ليس هو الشخص الاول والناقد ليس هو الشخص الثاني. لان حاجة الكاتب الى الناقد مثل حاجة الناقد الى الكاتب، ولا اسبقية ولا افضلية لاحد على احد.

٣ ـ الناقد معالج ثقافي نفسي ولكي يكون كذلك يجب ان يكون مزوداً بقدرة كافية في مجالي التثقيف العام والعلوم النفسية.

٤ ـ النقد عملية سليمة نفسياً وتحتاج الى براءة نفسية من العلل والادواء والافات النفسية والناقد الذي لا يستطيع التخلص من نرجسيته وخصوصية افكاره وولائه لذاته لا يستطيع ان يقوم بهذه المهمة الكبيرة.

٥ ـ الناقد نائب عن مجتمع كبير في معالجة اخطاء النصوص السياسية والالحاحات الدخيلة ورقيب حضاري على التراث والمعاصرة ولاجل ان يكون سليم السريرة، وطني النزوع، شمولي النظرة.

٦ ـ الناقد مستلهم للنص، وآلية الاستلهام تعني ان يكون متفهماً للنص واقدر من النص ذاته، فقد يتعلم من النص اشياء ولكنه يجب ان لا يكون

فقيراً ثقافياً ـ الى الحد الذي يهيمن النص عليه فيقوده الى حيث يريد بل ليقتاده هو الى حيث الصحيح والسليم من الطرح.

٧ ـ الناقد معالج مواضيع لا تواقيع. فهو يحاكم النص لا الكاتب. ولا تعمل حساسيته الشخصية تجاه كاتب يمقته لفكر او اتجاه او انتماء على رجم النص واهانته. فهو قاض يحاكم روح النص غاضا الطرف عمن يكون قد كتبه ومم يكون قد اتى.

٨ ـ النقد عملية تكليف لا تشريف. والكلفة مسؤولية والمسؤولية امانة والامانة صدق مع الذات اولاً ومع الغير ثانياً. وبعد اداء الواجب ياتي تقليد الشرف، شرف الكلمة وشرف المعالجة الصحيحة.

٩ ـ النقد عملية حضارية ولاجل ذلك فمعرفة الناقد للغة اخرى لا يجعله قاصراً امام النصوص حضارياً فقد يحتاج (او يحتاج حتماً) الى معرفة المصادر التي استقى النص منها افكاره واستلهاماته.

١٠ ـ لا يكفي ان يعرف الناقد نحو اللغة وبيانها: فوق كل ذلك حريّ به ان يعرف فقه اللغة ليعرف بعده فقه النقد.

١١ ـ اكرر ان اطلاع ناقدينا على مدارس علم النفس ورؤياها للعمل الانساني ضرورة من ضرورات النقد.

مصادر البحث : ـ

١ ـ علم اللغة الاجتماعي : د. هدسن . ترجمة: د. عياد . مراجعة د. عبد الامير الاعسم. بغداد ـ ١٩٨٧.

٢ ـ التحليل النفسي والتربية الفنية: عبد المنعم البسيوني. دار المعارف، ١٩٧٣.

٣ ـ خمس محاضرات في التحليل النفسي: س. فرويد. ترجمة. جورج طرابيشي بيروت ١٩٧٩.

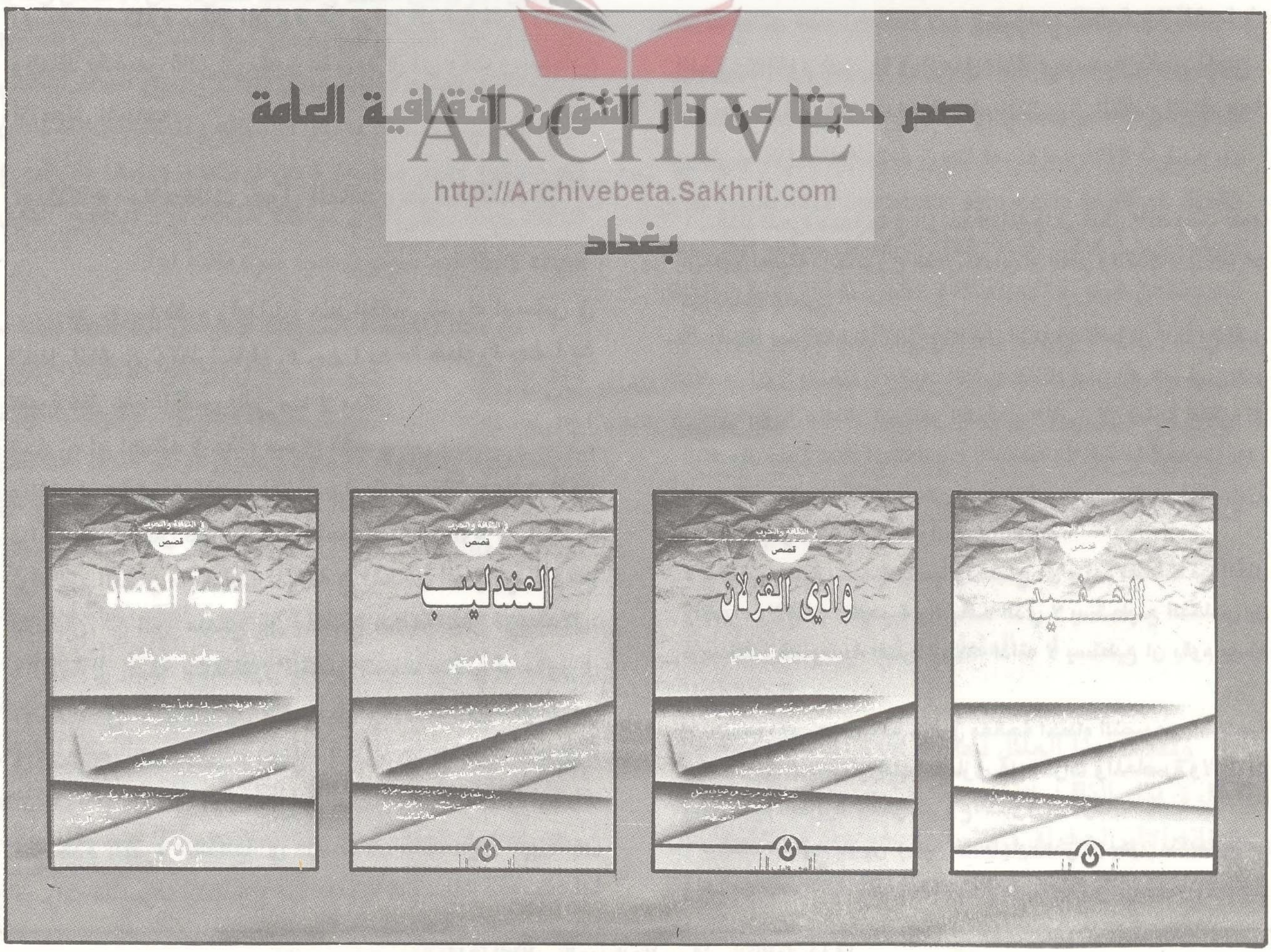
٤ ـ التفسير النفسي للادب: د. عز الدين اسماعيل. دار العودة، بيروت ١٩٨١

٥ ـ النفس والعدوان: د. ريكان ابراهيم، بغداد، ١٩٨٧.

٦ ـ النقد الادبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن. الجزء الاول. ترجمة د. احسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت.

٧ ـ لغة السياسة: جورج كلاوس. مترجم. دمشق، ١٩٧٣.

٨ ـ الشخصية: لازاروس. ترجمة د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ١٩٨١.



ساكن الطابق الخامس

جار النبي الحلو

ولما كانت الليلة الخامسة والعشرون من الشهر السابع من هذا العام فقد لزم ساكن الطابق الخامس شقته الحجرتين وصالة، واكتفى بكوب الشاي، وقرر الا ينزل من الطابق الخامس، او يتنزه، او يشرب كوب عصير قصب الا بعد ان يقبض راتبه، واحس بشدة الحر فخلع جاكتة البيجامة وظل بالفانلة الداخلية الصيفية وارتمى على الكنبة، وأمسك بعلبة السجائر. خمس سجائر. لا. سيتركها للغد. في المصلحة الحكومية سيفطر ساندويتش الفول مع «عنايات» ويشرب الشاي من البوفيه على الحساب، ويدخن سيجارة من سجائره. ترك العلبة. وقف في الشباك. من الطابق الخامس تبدو الاشياء جميلة واحيانا فاتنة. من الطابق الخامس لايرى الكناسة، ولا مطبات الشوارع، ولا العشش، تبدو الاشياء مغايرة، وفي الظل تختفي الدمامة، وانشرح صدره.

في البداية تسلل الى اذنيه صوت اعلانات التلفزيون، ثم احس بالمحاصرة، يسمع كل تلفزيونات الطوابق الخمسة، واحيانا ضجيج الاطفال، والنسوة، وسعال الرجال. فتح باب الشقة، هاجمه الصخب، الدنيا كلها مستيقظة في الصيف الحار. اطل برأسه ذى الصلع الخفيف من خلال درابزين السلم، طلبة الجامعة يلعبون «الطاولة» في صالات بعض الطوابق، وسمع ضحكا، راودته نفسه ان ينزل ويلعب معهم، ود، ولكنه اكبر عمرا، ويكفيه ذهابه لبيت ابيه ليلعب مع اخوته الصغار. قفل باب الشقة، ابتسم حين تذكر امه التي كانت دهشة لانه تركها وذهب ليسكن في المساكن الشعبية، وقال الاب انها فرصة لاتتكرر ان يكسب بالقرعة شقة بحجرتين وصالة، بدأ الفيلم العربي، صوت ماجده يسرسع، اخرج سيجارة واشعلها. الشقة المقابلة تفتح بابها دائما، حتى يصنع الباب مع الشباك تيار هواء ينقذ عليل الربو الذي يكح ليل نهار، ويظل جالسا على كرسي في صدر الصالة، ويقول كلما رآه: تفضل يا استاذ، والاستاذ خجول، او في حاله، او قرفان، فلا يتفضل ابدا، فاستلقى على الكنبة وفكر في الذي يكح دوما، وقال انه بحاجة لمنزل واسع متعدد النوافذ غير رطب، اما المراة السمينة قاطنة الطابق الرابع فهي بحاجة لحديقة حيوان واسعة تنطلق فيها وتركض وتركض. ابتسم، وخطر على ذهنه الطالبات والموظفات بالعمارة. لكنه راى «عنايات»، ونظرتها المؤدبة وجمالها الهادئ، وخطتها الملحة على الزواج .

جلس القرفصاء واطل من الشباك. لم يلمح في العمارة بنات جميلات او لعل طريقة ملابس هذه الايام من ايشارب وغطاء رأس وفساتين طويلة، لعل ذلك لم يلفت نظره. اعتدل في جلسته. ولكن بعض الطالبات جميلات، وايضا الموظفة زوجة الموظف التي تدفع عربة صغيرة كل يوم حتى محطة الاتوبيس ويكمل زوجها المشوار الى حماته ليترك ابنتهما هناك، حكى له ذلك ذات يوم مطير تحت مظلة الاتوبيس. طبعا لابد من الزواج. قال لنفسه، وهذه شقه. بل مشكلة محلولة لأي رجل واية بنت. ثم قال: يبدو انها سترسو على «عنايات».

احس بهدوء ما، فقام ولبس الشبشب في رجليه، وبص على الشارع من عل، ولما دخل برأسه ثانية عرف ان الفلم العربي انتهى، وان الارسال التلفزيوني كف، والقى نظرة على لوحة لجوجان لواحدة من نساء تاهيتي، قصها بمحض صدفة من مجلة ملونة، وابتسم، وشد الجريدة من تحت كتاب، وفتحها وقلبها وطواها، ثم رماها. اتجه مرة اخرى للشباك وقال بصوت مرتفع: أذهب لبيت أبي وأنام الليلة مع اخوتي. وكاد

يخلع البنطلون، لكن آخر الليل أثناه. رفع البنطلون ونط الى السرير، راسه على الوسادة، وعيناه تحملقان من السقف.. مصباح.. قشور.. وصهد. سمع صوت اقدام يقترب من شقته، في قشور السقف..

خبط على الباب. استغرب. لااحد يستعير منه شيئا، ولايطلبه احد من معاونة. دقات سريعة. قفز من السرير، فتح الباب، فرأى رجلا يلبس جلبابا ابيض. نعم ياسيدي اي خدمة ؟

مع الرجل فتاة، جذبها الرجل بشدة من ذراعها ودفعها حتى مدخل الشقة، وقال في غيظ محاولا الا يزعق، مشيرا الى الفتاة:

ـ ماذا كانت تفعل هنا ؟

فاجاه السؤال، فنظر الى البنت، واشار باصبع غير واثق:

ـ الآنسه !!

ارتفع صوت الرجل، وكذا انفعلت عضلات وجهه، وقال:

ـ ابنتي.. ماذا.. كانت.. تفعل.. هنا ؟

يضغط على كل كلمة، اندهش الساكن اكثر وقال:

ـ ياسيدي الفاضل ابنتك لم تكن هنا.

فاذا بالرجل يدفع الساكن دفعة قوية داخل الشقة ويقتحمها دافعا ابنته ايضا للداخل. بانت ملامحها العادية والكلف الذي يغطي وجهها.

عندئذ زعق الرجل وهو يهدد باصبع غليظة:

ـ لن تضحك عليّ.. ولا الجن سيضحك عليّ

امتدت رأس. اول فضولية تطل، زوجه العليل، نظرت وتراجعت، ثم نظرت، وتوقف رأسها صراحة في مدخل الشقة.

قال الرجل وهو يمسك كتف ابنته:

ـ انا اول ساكن في هذه المخروبة.. لم يذلني احد..

يجيُ آخر الزمان ويحدث هذا.. ومع من ؟ مع ابنتي المحترمة.

حاول الساكن ان يشد جاكتة بيجامته، غير ان الرجل حال دون ذلك، ورفع عقيرته:

ـ ياخلق.. ماذا تريد ان تفعل ؟ اخفاء الجريمة ! ياخلق.

وفي ومضة وقبل ان ينطلق الساكن نطت رؤوس العمارة من صغار وكبار ونساء ومرضى، وهز السكون همهمات.

رغم هذا فإن الساكن حاول ان يتذكر، ماذا فعل هذا اليوم ؟ لعله فعلا التقى بها. نظر في وجهها ذي الكلف والملفوف بايشارب. هز راسه. لايعرفها. حاول. ثم انه يقول كانت هنا.

تلفت حوله. هنا اين ؟

بل انه لم يرها بالصدفة من مدخل العمارة او على درجات السلم، وحين انتبه وجد كبار رجال العمارة يهدئون الرجل المتصبب عرقا، ويزعق ابنتي، يتزوجها.. الحلال.. ساقتله.

تقدم رجل تقي وساله بادب جم:

ـ ماذا فعلت يابني ؟

التمعت العيون وبرقت، وكبرت الآذان واتسعت لتسمع إجابة الساكن. وكانت البنت قد جلست على الكنبة واخذت تنشج بكاءً. نظر اليها ويرد مرتبكا:

ـ ياسيدي انا لاانزل سوى مرة في اليوم
واصعد مرة.. وانا في صعودي افكر ماذا
سآكل وكيف سانام.. وفي نزولي افكر في
عملي وكوب الشاي.. وانا لاافكر في الزواج
ولا املك مهرا.. ولااعرف ابنته.. ولم أرها
من قبل.

وقبل ان ينطق الرجل. ضرب الأب الترابيزه بقبضة قوية فاهتز دورق المياه، وصاح:

ـ كانت هنا.. إما الزواج او النيابة

علت الهمهمات، والهمس انطلق كلاما. جرى الساكن الى البنت الجالسة، وضرب صدره العاري سائلا:

ـ هل كنت معي بالشقة ياآنسة ؟

صمت الجميع، ماعدا الذي سعل وكح، واقترب منها الرجال، فاومات براسها، وهزته بهدوء، وبثقل ضربة رصاص قالت:

ـ نعم.

ارتفعت الأصوات، واندست الرؤوس:ـ

ـ البنت المغمضة.

ـ منذ حصلت على الدبلوم من ست سنوات لم يرها أحد.

ـ معقول.. !!

و.. و..

تداخلت الأصوات، وهاجت رائحة زفرة، تركهم، وسخونة انفاسهم تلفح وجهه، نظر من شباك الطابق الخامس فرأى هداة الليل الخادعة.

القاهرة

شتاءات

○ خليل الأسدي

أتسلَّلُ من نـافذةٍ نحـو شتاءاتي ، وأعـزّي
ايامي. او أنثُرها
في الريح ، ولا أحدٌ يدري من أينَ أتتْ تلك الخطواتُ
المغروسةُ في ذرّاتٍ من رملِ الكلماتْ
البحرُ !؟ ،
وماذا يعنيني !؟ ،
وأُحبُّكِ !؟ ،

ماذا يعني هذا أيضاً !؟ ،
أتسلَّلُ من نـافـذةٍ نحـو شتـاءاتي ، ومعي أيـامٌ
غامضةٌ ،
عاريةٌ ، داميةٌ ،
كلمـاتي نائمـةٌ فوق لسـاني ، و خموري زائفـةٌ ،
والوقت يقودُ
خطايَ الى منفى ما ،
أقدامي عاريةٌ فوق رمالِ الكلماتْ
وخروجي لغزٌ ، وأنا أقرأُ فوقَ الجَسَدِ العاري لغزَ
وصولي
نحوَ حروفِ كتابٍ لاافهمها ،
لا أعرفُ معنى انْ يُفصحَ لي جَسَدٌ عن أسرارِ لغاتٍ
لا أُتقنُها ، أو انْ يدعوني نحوَ وليمةِ فهمْ
لكنّي لا أفهمُ حتّى عُريي ،
أتعرّى تحتَ الشمس ، واقرأُ في تاريخِكِ شيئـاً من
كلماتٍ
كانتْ تتعرّى أيضاً في الصفحاتِ ،
ولغزك أيضاً في الثديينِ المندلقينِ ،
كانَّكِ أُمّي ، تذوي ، تذوي ، في أيامٍ لا أفهمُها ، في
تاريخٍ لا أعرفُهُ ،
هل قلتُ أُحبُّكِ !؟ ،
ياللكلماتِ !!،
خموري زائفةٌ ،
وانا أتسلَّلُ من نافذةٍ نحو شتاءاتي ، لأسيرَ وحيداً ،
لاموتَ بعيداً ، خـارج تاريـخٍ مَرَّتْ قـدمـاهُ عـلى
جَسَدي ،
وأقامتْ فوضاهُ على جَسَدِكِ .

في نقد الترجمة

مراسلات ك. ي تشوكوفسكي مع مختصين امريكيين في الادب الروسي

◆ ترجمة: د. حياة شرارة

لابد لنا بادئ بدء ان نعرّف القارئ ببضعة سطور موجزة بكورني ايفانوفيتش تشوكوفسكي ليطلع على مكانته الادبية الرفيعة. ان تشوكوفسكي (١٨٨٢ ـ ١٩٦٩) كاتب وناقد ومنظر ومترجم روسي. حاز على شهادة الدكتوراه في العلوم اللغوية عام ١٩٥٧. وكتب مؤلفات عديدة منها «من عهد تشيخوف الى ايامنا» ١٩٠٨ «الوجوه والاقنعة» ١٩١٤. نصحه مكسيم غوركي ان يعمل في دار «باروس» الشراع التي تصدر كتباً للاطفال وان يكتب للاطفال كذلك، فكتب العديد من اشعار الاطفال التي لقيت نجاحاً واسعاً منها «مغامرات آيبوليت» ١٩٢٥ التي ترجمت الى اللغة العربية ايضاً و «الاطفال الصغار» ١٩٢٨ واعاد نشرها تحت عنوان «من اثنين الى خمسة» ١٩٢٨.

عمل فترة طويلة في الترجمة وخرج من تجاربه في هذا المجال باستنتاجات وآراء مهمة وضعها في كتاب «مبادئ الترجمة الابداعية» ١٩١٩ ثم «الفن الرفيع» الذي صدر عام ١٩٤١ ثم ١٩٦٤ وتعد طبعة جديدة له عام ١٩٨٨.

وقد عثر على الرسائل التي ترجمناها في ارشيفه. وقامت مجلة «الأدب الاجنبي» السوفياتية بنشرها في عدد آب «اغطس» ١٩٨٧. واقدمنا على ترجمة بعض منها ـ ولم نترجمها كلها وذلك لضيق الحيز في مجلة «الاقلام» ـ نظراً لاهميتها في فهم اسلوب الترجمة الابداعية واللمسات الدقيقة التي تتميز بها.

ان تشوكوفسكي يضعنا في القلب من مشاكل الترجمة الفنية. ورغم ان الرسائل المتبادلة تخص الترجمة من الروسية الى الانكليزية بالدرجة الاولى ولكنها تدعنا نترك القلم جانباً ونقف وقفة تامل لنطيل التفكير فيما قمنا به من ترجمات والمآخذ التي يمكن ان تؤخذ عليها. وتطرح قضايا مهمة اخرى وعلى راسها ـ كما اظن ـ حاجتنا الى نقاد ومنظرين في الترجمة كما هي الحال في النقد الادبي مما يجعلنا ان نضع ايدينا على العديد من المشاكل التي نعاني منها في هذا المجال، سواء كنا على وعي بها او لم نكن، وتمكننا من اسداء العون الى المترجمين الشباب ليكونوا على هدى من الصعوبات التي تعترضهم.

ومن القضايا التي تلفت نظرنا هو توجه الشعراء الشباب الى دراسة اللغة الروسية كي يستطيعوا ترجمة الشعر بايقاعاته وقافيته وموسيقاه التي اذا فقدها صار نثراً وخسر بعض ميزاته الابداعية، لان الشعراء وحدهم يستطيعون المحافظة على النفس الشعري للقصيدة. وكذلك تطرح مسالة اهمية تعدد الترجمات لكتاب واحد مثل وجود سبع ترجمات لرواية بوشكين الشعرية «يفغيني اينغين» بينما نعتبر نحن هذا الجانب من المآخذ على الترجمة وليس في صالحها. ولا اريد اطالة الكلام، فالرسائل بين يدي القارئ وسيطلع بنفسه على ماقلته ومالم اقله.

المترجمة

صدر كتاب «الفن الرفيع» ويعني به تشوكوفسكي فن الترجمة عام ١٩٤١ وهي السنة التي هاجمت فيها المانيا الاتحاد السوفياتي ودارت الحرب بينهما وظن الكاتب ان عمله لن يلقى الاهتمام اللازم نظراً لانشغال الكتاب والناس بالحرب. ولكن جميع المعنيين بالترجمة الابداعية في الاتحاد السوفياتي وخارجه كان موضع عناية كبير لديهم. ان صدوره عام ١٩٦٤ مع اضافة مقالات اخرى كانت قد نشرت في ليتيراتورنايا غازيتا، (الجريدة الادبية) ومقالات غيرها قد احدث نقاشاً حامياً وقامت مراسلات مع الكاتب حول وضع الترجمة خارج الاتحاد السوفياتي. وندرج ادناه بعض مراسلات سدني موناس وهو مؤرخ ومترجم عن اللغتين الروسية والالمانية واستاذ «بروفسور» في اللغة والادب الروسي في جامعة تكساس، وارنست سيمونس وهو منظّر في الادب ووضع عدة كتب عن ليف تولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف واستاذ «بروفسور» اللغة والادب الروسي في جامعة كولومبيا. وقد راسلاه باللغة الانكليزية، اما هو فاجاب بالروسية. وقام م. لوري بترجمة هذه الرسائل الى الروسية ماعدا الرسالة المؤرخة في ٢٧ ايلول (سبتمبر) ١٩٦٤ التي ترجمها تشوكوفسكي بنفسه حينما قام باعداد بعض هذه الرسائل لنشرها في كتاب «مهارة الترجمة».

موجز تقديم مجلة «الادب الاجنبي» للرسائل المترجمة

المرسل أ. سيمونس ٢ نيسان (ابريل) ١٩٦٥

عزيزي كورني ايفانو فيتش !

ازجي لك الشكر على كتابك «الفن الرفيع» الذي قراته بلهفة وسرور. فما اكثر الاشياء القريبة فيه من اهتماماتي. ومع انك تعلن في تواضع في مستهل الكتاب عن سلوكك مسلك العالم الحقيقي، غير انك تفترض، كما هو شاني في هذا الخصوص، بان العمل العلمي لاينبغي ان يثير الضجر بالضرورة. فكثير من العلماء لم يصبحوا ادباء وبعض الادباء لم يصيروا علماء كغوغول مثلاً عندما يسعى ان يكتب التاريخ ويدرسه. وفيك يمتزج العلم وفن الكتابة في وحدة من المواهب المغبطة قلما نعثر على نظير لها في شخص واحد.

ينطوي كتابك على كثير من الافتراضات التي اتفق معك فيها ولايسعني ان آتي الى ذكرها جميعاً في رسالتي. انني لادهش من تضلعك في علم اللغة ومن تلك الحرية الكاملة التي تتوجه بها في بعض الآداب وخصوصاً في الادب الانكليزي الذي استقيت اولى معلوماتي فيه تحت اشراف ج.ل. كيتريج المتخصص البارز في شكسبير في هارفرد. ومن احدى الميزات الرئيسة في كتابك هي وفرة التوضيحات، من «صيد السرطان» و «ماريا السوداء» المسليتين، في مطلع كتابك الى العديد من الامثلة الارشادية «عدم دقة الدقة»، القاموس الفقير والثري، والاسلوب، السمع، القافية، النحو، النبرة وغيرها التي ترد في قسمه الاساسي.

لقد اعجبني، على الاخص، اقذاعك في القول بشان ب. غ. غيرني[1] الذي كان مفاجاة تامة للمدلهين به هنا. ويؤسفني انه لم تكن في متناول يدك ترجمته «للارواح الميتة» التي صدرت منذ مدة وجيزة و«نقحت تنقيحاً جذرياً» و «استقبلت استقبالاً حاراً». اظن انك كنت ستجد فيها مادة للنقد تشبه ملاحظاتك بخصوص «المفتش العام». وبالمناسبة فان غيرني مترجم ذو حيوية وابداع وهو اكبر موهبة من معظم سائر المترجمين.

ان ملاحظاتك قيمة للغاية بخصوص الامثال الشعرية لكريلوف التي ترجمها السيد بيرنارد بيرس[2] وكان من اصدقائي القريبين لسنوات عديدة، وقد اعرب اكثر من مرة قبل وفاته بمدة وجيزة عن فرحته لاطرائك ترجماته بينما يغض النظر عن انتقاداتك له. ان النزعة الانكليزية التي لاتطاق هي التي تعيب روعة صياغته البارعة على وجه العموم وقد استطاع في اغلب الاحيان ان يمسك بروح النص الاصلي. عندنا شاب لايخلو من بعض التهور وهو هاي دينيلس الذي يحلم باصدار كتاب لترجماته الامثال الشعرية لكريلوف. ان مخطوطته التي اطلعت عليها غير رديئة. وقد صدر له حالياً كتاب يضم اشعار ونثر ليرمنتوف ولم يترجم كثير من مثل هذا الى اللغة الانكليزية سابقاً. كانت مقدمته الكفاحية ستبعث فيك السرور وتحتل قضايا الترجمة الجزء الاعظم منها.

لقد شعرت بمتعة كبيرة في الفصل الرائع الذي يخص شكسبير في كتابك. علمت ان ترجمات رادلوفايا تتمتع بجماهيرية على المسرح السوفياتي. ويعد تحليلك لهذه

الترجمات بمثابة الالهام لي. (لم يقيض لي ان اقرأ كتاباتك النقدية السابقة عنها). لاشك ان شكسبير كتب للمسرح غير ان هذا لايتنافى بتاتاً مع ابداعه الشعري. انت تعلم - ولابد ان تعلم رادلوفايا - ان شكسبير يعد من اعظم الشعراء الانكليز، وكل مترجم يتغاضى عن هذه الحقيقة لامحيد له من ان يمنى بالفشل. يؤسفني انك لاتكاد تكتب عن ترجمات باسترناك لشكسبير ويؤسفني هذا ولو كان سببه ان كثيراً من الناس هنا ضعيفو المعرفة باللغة الروسية او يجهلونها تماماً ويعدونها افضل ترجمات روسية لمسرحيات شكسبير.

ان رايك في كونستانس هارنيت[3] يتفق تمام الاتفاق مع رايي «كتبت عنها مقالاً تابينياً عنها في «نيو ريبابلك». انني اؤيد ثناءك على خدماتها - فقد اطلع، على وجه الدقة، ملايين الامريكيين والانكليز من القراء للمرة الاولى على كنوز النثر الروسي الكلاسيكي بفضل جهود هذه المراة البطلة - ومع ذلك فان حكمي على ترجماتها اكثر صرامة منك. انها لاتقتصر على عدم ادراك التباين في الاسلوب - فغوغول ودوستويفسكي وتورغينيف يكتبون كلهم باسلوب كونستانس هارينت وهو نوع من الاسلوب الفيكتوري الوسيط الذي تسمع فيه الحشرجات الاكاديمية التي تسبق الموت. والانكى من هذا هو ان ظهورها منذ امد طويل على المسرح وجماهيرية ترجماتها اعاقت الناشرين عن البحث عن مترجمين جدد - لان اعادة طبع ترجماتها مراراً اقل كلفة. لاشك انك على حق: فالمصيبة تكمن في غياب ناقد عليم ومطلع في المراحل الاولى من عملها كان بوسعه ان يدلها على اخطائها وان يعلمها الكثير. ولاتنس انه في ذلك العهد، وفي زماننا ايضاً - يصعب العثور في امريكا وانكلترا على ناقد يهتم بقضايا الترجمة ويجيد اللغة الروسية على نحو يمكنه من كشف الاخطاء. وحتى وجد هؤلاء النقاد فان اقسامنا الضخمة في المقالات النقدية لاتكاد تحدوها الرغبة في ان تعهد اليهم بنقد الاعمال المترجمة.

ثمة نصيب من الحقيقة فيما يكتب سيدني موناس، غير انه يصور الوضع بالوان قاتمة للغاية. فلا يكاد يوجد نتاج واحد في النثر الروسي او المسرحي في القرن التاسع عشر، ولو كان على شئ من الاهمية، لم يترجم الى اللغة الانكليزية. فظهرت بالانكليزية ايضاً من الأدب الروسي القديم وأدب القرن الثامن عشر. وقد اعيد مراراً طبع النتاجات البارزة منها وظهر العديد منها - وعلى الاخص في انكلترا - في ترجمات جديدة. ان الحالة اسوأ بالنسبة للشعر الروسي، ولكن صدر في الفترة الاخيرة عدد ضخم من التراجم بالانكليزية وبينها ثلاث ترجمات جديدة كاملة لرواية «يفغيني انيغين»[4] وهكذا اصبح يوجد حالياً سبع ترجمات لهذه الفريدة. من المحتمل انك على معرفة بترجمة فلاديمير نوبوكوف التي بنيت رايي فيها، في «ساندي نيويورك تايمس». وقد اثار جدالاً كاملاً. صدرت الرواية في اربعة اجزاء - احدهما الترجمة الاصلية واثنان تعليقات فذّة للغاية ورابعهما النص الروسي الذي تعود طبعته لعام ١٨٣٧ ويحتوي على بحث رائع في علم العروض لابد وان يهمك. ان نوبوكوف يشاطرك مخاوفك بأن «يفغيني انيغين تستعصي ترجمتها، وهو يرى ان يترجم «اينغين» وكل نتاج مقفى الى شعر مقفى كذلك باللغة الانكليزية علماً بأن المحافظة على شكله (غير ممكن من حيث الموضوع». لقد قام بمحاولة في ترجمته لان يحافظ على الايقاع. غير انه يضحي حتى بالايقاع عندما يحول دون النقل الدقيق لمعنى السطر المذكور. اما مايخص مطلب سيدني موناس بشأن الترجمة الشاملة للمذكرات واليوميات وغيرها فلا يمكن تنفيذه تقريباً نظراً لظروف النشر عندنا وكذلك في روسيا وفي سائر البلدان. فلابد ان يوجد عادة سبب معين لاصدار مثل هذه الترجمات. وقد تعاظمت، على وجه العموم، في السنوات الاخيرة تراجم الأدب الابداعي الروسي في امريكا وانكلترا.

انك على حق تماماً فيما يتعلق بنوعية هذه الترجمات كلها: انه في معظم الاحيان واطئ للغاية وعلى الاخص في الشعر. وهو يذكرنا بتلك الحرفية التي تصفها في كتابك باعتبارها من خصائص روسيا في القرن التاسع عسر. اننا نفتقر الى «مدرستنا في الترجمة»، التي تشبه تلك المدرسة الرائعة التي تكونت في الاتحاد السوفياتي. فلا تعد الترجمة من اللغات الحية عندنا ابداً «فنا رفيعاً»، ماعدا استثناءات قليلة جداً. ولم يخلق لدينا نموذج المترجم - الفنان والعالم. ثمة اسباب عديدة لهذه الناحية لن ابحثها حالياً، غير انني اعتقد ان اهمها هو المسلك التجاري لناشرينا الذين لايشاطرون حتى قناعات بوشكين: بوصف المترجمين «الخيول الـ[illegible]

للثقافة». وبوسعنا ان نرى الارهاصات التي ولدت الاهتمام بهذا الفن في الخطوات غير البعيدة لبعض شعرائنا البارزين مثل اودين ولويل و ويلبور[٥]. غير انهم حسب مفهومك لايكادون يصلحون ان يكونوا مترجمين للشعر الروسي. تشكلت قبل فترة وجيزة جداً لجنة خاصة لتكوين مركز وطني للترجمة، ترصد له النقود من صندوق فورد.

غير ان مانحتاج اليه في الحقيقة هو ادبيات علمية واسعة عن نظرية ونقد الترجمة بمستطاعها ان تضع متطلبات فنية عالية كما فعلت انت في كتابك. ان هذا سيؤثر في رفع جميع ممارسات الترجمة الى مستوى الفن. ولهذا السبب بالذات اود ان ارى رائعتك «الفن الرفيع» مترجمة الى الانكليزية فهذا الكتاب سيساعد بعضاً من مترجمينا ان يدركوا انهم يعملون في مضمار الفن وليسوا مجرد مشغولين في عمل يدّر عليهم بعض النقود. ومع ذلك فانت تعلم ان كتابك، الذي من الطبيعي ان يولي اهتمامه في الاساس الى الترجمة للغة الروسية، ينطوي على صعوبة في كيفية ترجمته الى الانكليزية.

المرسل ك. تشوكوفسكي، ١٥ نيسان (ابريل) ١٩٦٥

عزيزي البروفسور سيمونس !

اعرب لك عن شكري لرسالتك الودية.

لقد سررت سروراً عظيماً لرسالتك الطيبة بشان كتابي. ما اروع ان يعاد طبع «بوشكين» و «ليف تولستوي» في اغلفة خفيفة.[٦] فقد اصبحت هذه الكتب الآن في متناول الجماهير الواسعة. انني انتظرها بلهفة وآمل ان اجد في كتابك عن بوشكين ترجمة لـ «موهبة لاطائل منها» و «سطور الى آنا كيرن»[٧] كنت اعرف السيد بيرنارد بيرس كذلك. كان امرءاً طيب السريرة للغاية. عنده شرود غير اعتيادي وموهوب، تعرفت عليه في الجبهة عام ١٩١٦. اظنه كان مراسلاً حربياً لجريدة «التايمس». توجد ترجمات ممتازة لباسترناك غير انني لا استطيع ان احمل نفسي بتاتاً ان احب ترجماته «روميو وجوليت» «هاملت» وغيرها. ولهذا السبب لم اتحدث عن ترجماته في كتابي. كتبت حالياً مقدمة لمختارات من قصائده التي ستصدر في هذه السنة عن دار الادب للدولة. ولم آت هنا ايضاً على ذكر ترجماته. كنت ارغب ان اطلع على «الارواح الميتة» ترجمة ب. غ. غيرني. انه شغيل ماهر، بيد انه متسرع وفي عجلة دائمة من امره ويعمل بلا عناية، على غير قصد منه. من الواضح ان المسالة كلها تتمحور في الدولار و المسؤول عن هذا كله هي وجهة النظر التجارية الكبيرة لناشريكم. بي رغبة شديدة ان اعرف باسهاب اكثر عن اللجنة الخاصة التي ترمي الى اقامة «مركز وطني للترجمة». اتمارس عملها هذه اللجنة ؟ وماهي مهامها ؟ وهل تمتلك الصلاحيات اللازمة ؟ وهل تهتم اهتماماً حميماً بنوعية الترجمة من الروسية ؟

ان في حوزتي «يفغيني انيغين» في اجزائه الاربعة، ما امتعه من عمل ! انني اعرف فلاديمير نابوكوف منذ ان كان صبياً في الرابعة عشرة من عمره، وكان يبشر حتى آنئذ بآمال كبار. واتسمت تعليقاته بميسم لاذع للغاية وحانق ولكن ما اكثر ما انطوت عليه من طراوة وموهبة وفطنة ! أود ان اقرأ مقالتك النقدية في «ساندي نيويورك تايمز». اما الترجمات الاخرى لـ «يفغيني انيغين» ففظيعة وعلى الاخص ترجمة بيبت ديتش.

اذا كنت تعرف غي دانيالس فارجو ان تطلب منه ان يرسل إليّ مجلده عن «ليرمنتوف».

يجري الاعداد لاصدار طبعة جديدة من «الفن الرفيع» ارجو ان تسمح لي ان اضمنه مقطعين من رسالتك اللذين يخصان هارنيت واوضاع فن الترجمة في الولايات المتحدة.

لقد بلغت من العمر ثلاثة وثمانين عاماً وانا سقيم وربما لا احيا حتى الخريف. غير انني اذا حييت فساكون سعيداً ان استقبلك عندي في بيريديلين. اعمل حالياً في مقالي القديم عن والت ويتمان واقرأ الكتب الرائعة التي كتبها عنه غي ويلسن الين[٨] واشعر بالاسف لانني لم اقرأها من ذي قبل.

المرسل تشوكوفسكي غفل من التاريخ

عزيزي البروفسور سيمونس !

اسرع لاعرب لك عن امتناني عن كتبك واهدائك اللطيف.

ازجي لك الشكر مرة اخرى على الهدية الثمينة.

غير انني اسمح لنفسي في الحال ان لااتفق معك في قضية صغيرة واحدة. ان مقالتك عن «يغيني انيغين» ترجمة يوجين

كايدين بدت في منتهى التساهل. بوسع المرء ان يعجب بروح العمل لدى كايدين ونزاهته بل وملكته ايضاً ومع ذلك فان ترجمته لاتوافق الاصل على نحو ماساوي (...)

المرسل اي سيمونس ٢٦ مايس «أيار» ١٩٦٥

(...) سرني ان اعلم بانك تعد طبعة جديدة من «الفن الرفيع» ومازلت احلم ان يترجم الى الانكليزية بلا نقصان لغرض التدليل على شروحك الممتازة.(٩) لاشك انك تستطيع ان تستخدم في عملك اية اقتباسات من رسالتي.

ادرك تماماً ان مقالتي عن ترجمة كايدين لـ «يفغيني انيفين» لم تنل رضاك. لقد استحوذت عليَّ في هذه الحال روح التعاطف ازاء هذا المنكود الذي كرس حياته كلها لترجمة عدة آلاف من اسطر الشعر الروسي ولم يتلق اي اعتراف بجهوده، فرغبت ان اقول بضع كلمات طيبة بشأن اعماله. ومع ذلك يستطيع المرء ان يقرا بين سطور مقالتي انني لاستحسن ترجمته باي حال من الاحوال.

المرسل سيمونس ١ شباط (فبراير) ١٩٦٨

عزيزي كورني ايفانوفيتش !

لقد اكدت لي مقارنتك الرائعة للنص الروسي من «الشجرة ـ السحرية» مع ترجمة السيدة مورتون تاكيداً جازماً بانها تترجم الشعر على نحو ردئ. واشعر بالاسف لانني حين كتبت رايي في هذه المختارات لم يكن بين يدي النص الروسي. من المشكوك فيه انه كان يسعني ان اشير الى جميع الهفوات التي عثرت عليها وعلى الاخص استخدامك الدقيق لحرفي «كا»، ولكن جزءاً منها كان باستطاعتي ان اكشف عنه. وكان ينبغي عليها الا تطبع ترجمتها بعد كل تلك الملاحظات العديدة التي ابديتها لها حول النص الذي ارسلته اليك، او كان عليها ان تحاول تصحيحة، تصحيحاً اميناً. وسبب العلة كلها هي انها ليست شاعرة: وانني لعلى قناعة ان الشاعر يستطيع ان يترجم الشعر فقط ولو في الحد الادنى.

انني اشاطرك الراي تماماً فيما كتبته عن مقالتي حول «ماستيرا ومارغريتا». لاشك ان ترجمة ميرا غينزبورغ افضل بكثير من ترجمة غلينا وعلى الاخص في معنى مطابقتها الكبيرة للاصل، وهو ماحاولت ان ابينه في امثلة من الاخطاء الفاضحة، وكان بمستطاعي ان اقدم المزيد منها لوسمح بذلك الحيز المخصص. غير انني اعترف بغلطتي بشان تلك العبارة الواردة في المقالة التي اتيت على ذكرها ولربما تكون قد املتها لغة غلينا الانكليزية الاكثر رهافة وعصرية. وعليه فان تفضيلي لترجمة ميرا غينتربورغ قد تلقفه الناشرون واستخدموه في الدعاية مما كان موضع رضاي لحد ما. وبالمناسبة، وربما تكون على علم بان ميرا غينزبورغ انتقدت في رسالتين الى «نيويورك تايمز» و «بابليشر ويكلي» مقالة باتريتسيا بليك بشان هاتين الترجمتين التي نشرت في «التايمز» واشارت الى عيوب ترجمة غلينا. وقد اجاب على نحو غير مقنع وبلهجة بغيضة للغاية.

المرسل ك. تشوكوفسكي، ١٧ نيسان «ابريل» ١٩٦٤(١٠)

عزيزي البروفسور سدني موناس

وهكذا توصلنا الى قناعة بان النثر الابداعي الروسي يترجم في الولايات المتحدة وانكلترا على نحو ردئ في معظم الاحيان. يفتقر كثير من المترجمين افتقاراً تاماً الى الشعور بالمسؤولية الادبية. ولايوجد نقد ضليع المعرفة ومتحمس يسعه ان يحقق اشرافاً حازماً ودائماً على الترجمات الانكلو ـ امريكية من اللغة الروسية.

ثمة بلا ريب، ترجمات بالغة الجودة، قد تم نقلها بحب وموهبة، ولكن قلما يحدث هذا وهو محض مصادفة ولايشكل مطلقاً تمييزاً للتقاليد الثقافية العامة لهذه الترجمة. قد تظهر على حين فجاة ترجمات ممتازة «لمذكرات» اكساكوف او «الحب الاول» لتورغينيف أو «الماضي والافكار» لغرتسن او «البقة» لمايكوفسكي، غير ان هذا لايقف حائلاً البتة دون ان يشوه اغلبية المترجمين من سنة الى اخرى بتعسفهم وبلا رادع يردعهم نتاجات غوغول وتولستوي وتشيخوف وبلوك وشولوخوف.

ان النضال غير المنظم ضد هذا الشر لايفي بالغرض. فمن الضروري في هذه الحال ان تقوم مجموعة ادبية كاملة بنشاط

منهجي منتظم ويومي لايعتريه الوهن. واستناداً الى مقالتك فانه بمقدورك ان تكون احد اولئك الذين يستطيعون الاسهام على نحو لايخلو من النجاح في مثل هذا العمل المجدي: استشفيت من مقالتك، تلك المظلمة ذاتها التي تضنيني من اجل الادب الروسي ومجده وشرفه. سيكون امراً رائعاً اذا قمت بكتابة مجموعة كاملة من المقالات الحامية ونشرتها حيثما كان في «الاطلنيطيك» او «نيويوركر» للذود عن النثر الابداعي الروسي او الشعر الغنائي ضد مشوهيه الكثيرين، اولئك المترجمين اللامكترثين والمعقودي اللسان.

حقاً ان الادب الروسي جدير بان لا يترجمه المحترفون وانما فنانو الكلمة الحقيقيون.

ولذلك فانني اتعاطف من صميم قلبي مع نداءك: ان تعلموا اللغة الروسية، والموجّه الى اساتذة الترجمة الضليعين: *اروسميث، لايتمور، ويلبير، هيث.*

ومهما يكن من شئ فلا يقتصر الامر على الافتقار الى المواهب القوية. فالطاقة الكبرى تكمن في الافتقار الى مبادئ راسخة. فلم تتم بعد صياغة اية معايير واضحة متينة لتقويم هذه الترجمات او تلك من الادب الابداعي الروسي في اللغة الانكليزية.

لو كانت هذه المعايير اكثر وضوحاً في الوسط الادبي لما امكن ان يصدر في نيويورك عام ١٩٦٢ كتاب مثل «مختارات من الشعر الروسي» حيث تحولت حتى المنجزات العظمى لشعرنا الى كتلة رمادية كئيبة تبعث الكرب من فرط مألوفيتها.

لقد افضى الاهمال لاسلوب النص المترجم ولشكله الشعري الى حيث لايمكن ان نميز فيت من لودميلا تاتيانيتشيفايا او باراتينسكي من سرغي اوستروفوي.

ان واضعي الكتاب اناس محترفون لايعدمون المناقب الادبية. لقد بذلوا جهداً كبيراً في «مختاراتهم» ونصادف فيها احياناً ترجمات لاباس بها. ولكن تطلّع ماذا حدث لـ «الغريبة» لبلوك وكم هي واهنة ورخوة قصيدة ماياكوفسكي «باعلى صوت» وكم هي شاحبة «لقاء» لفاليري بروسوف، لابد ان تدرك باي شعور مرّ قرات هذا الكتاب.

ويمكن توضيح اخفاق واضعيها بشئ واحد لاغير وهو ان المبادئ الاساسية لعملهم مغلوطة وفي منتهى القصور. وقد آن الاوان منذ امد طويل لندين هذه المبادئ.

ازف الوقت لنقول بصوت جهير وجليّ: لايجوز ان نعيد خلق هذا النتاج الشعري او ذاك الى لغة اخرى دون ان ننقل اسلوبه.

اقدم الادباء الذين نتحدث عنهم على خرق هذه الوصية اكثر من مرة. لقد خطر لهم، مثلا، ان يعرّفوا القراء الانكلوا ـ امريكيين على «الأعسر»[11] لليسكوف فلم يكلفوا انفسهم مؤونة ان تتضمن الترجمة الفن اللفظي لدى ليسكوف الذي وصفه غوركي بانه «ساحر». الا يعني تجريد ليسكوف من اسلوب المغالاة الفنية الساحر القيام بعملية سلب له ؟

يظهر مثل هذا الاهمال لاسلوب النص المترجم في الترجمات الانكلو ـ امريكية للشعر السوفيتي للاطفال.

صدرت قبيل سنتين خلت طبعة امريكية لحكاية من حكاياتي *«الصرصار». وكما قالت المترجمتان (السيدة* مورتون والسيدة وين) بانهما تكنان شعوراً صادقاً لي ولأدب الاطفال لدينا عموماً. وعندما اطلعت على ترجمتهما شعرت كما لو تلقيت صفعة. لم تكن هذه ترجمة وانما عمل مهين. ان جميع تلك القوالب المبتذلة في محاكاة كلام الاطفال والتي وضعت للصغار وكنت اشعر دائماً بالكراهية لها، وكل سخف الايقاعات البالية والقوافي الرخيصة والتي قد حاربتها طيلة حياتي وكنت اتعطش لاجتثاثها من ادب الاطفال، كانت، وكانما من باب السخرية، قد فرضت عليّ فرضاً في صنعة المترجمتين تلك.

ومما زاد من جزعي ان كلتيهما قد عملتا بقلب نقي. ولم يخطر لهما على بال البتة انهما توجهان لي اساءة بترجمتهما حين فرضتا عليّ الاسلوب البغيض الى نفسي.

قامت السيدتان، على نحو في منتهى الود وحسن النية، بحشر ترجمتهما في ملحق لكتابي «من اثنين الى خمسة» الذي صدر (ترجمة السيدة مورتون) عن داري نشر في جامعتين: «جامعة كاليفورنيا بريس» و «جامعة كمبردج بريس».

وما ان صدر الكتيب «من اثنين الى خمسة» حتى ظهرت في الصحافة الامريكية ثمان مقالات وتقريضات له. وكانت المقالات جدية ومتبصرة، لكنها تتميز: بان اية مقالة لم تلتفت لقضية نوعية الترجمة للكتاب الذي تناولوه.

ان نوعية الترجمة غير متسقة للغاية. بعض الصفحات

ترجمت على نحو جيد، واخرى كيفما اتفق وبصورة مستعجلة وتحتوي على عشرات الاخطاء الصارخة. ولم تجر اية اشارة الى تلك الاخطاء. لم يهتم احد ايضاً بترجمة «الصرصار»، بل ولم تجر مقارنة الترجمة مع النص الاصلي.

هذه هي مشيئة المعلقين والنقاد الخيرة ولست من انحى عليهم باللائمة بسبب ذلك.

انني اكتفي بالاشارة الى هذه الحقيقة في سبيل ان ابين في امثلة ملموسة كيف لايولون عندكم الا اهمية قليلة لقضايا ترجمة الكتب الروسية.

لاشك انني بمناى عن ان ادين بالجملة ترجمة ادبنا الروسي كله، والتي صدرت في انكلترا والولايات المتحدة. لقد حييت في الصحافة السوفياتية ببالغ السرور ترجمات «يفغيني انيغين» (ريجينالد هيوث) ترجمات «البقة» لماياكوفسكي و «الظلال» ليفغيني شفاراس (فرانكلين ريف) وكذلك ترجمات موريس بارينغ، عيسى بيرلين، جيمس ديف وغيرهم. في جميع هذه الاعمال الممتازة تمتزج موهبة المترجمين بثقافة رفيعة وموقف احترام للنص الذي تجري ترجمته. ايه، لو امكن ان تصير هذه الاعمال نموذجاً لكل مترجميكم للنثر والشعر الروسيين.

المخلص كورني تشوكوفسكي

المرسل س. موناس، ٢٧ ايلول (سبتمبر) ١٩٦٤

عزيزي كورني ايفانوفيتش !

لابد لي بادئ الامر ان استميحك المعذرة على تصرم وقت طويل منذ تسلمت رسالتك الرائعة. ولم يكن سبب عدم اجابتي هذه المدة الطويلة ان رسالتك لم تجد صدى في نفسي وانما بالاحرى لأن رد فعلي كان احساساً بانه لامحيد لي من ان افعل شيئاً بخصوص الوضع الراهن للترجمة عن الروسية في بلدنا، والا لكنت اعد نفسي ببساطة انني لا امتلك الحق في اجابتك.

وعليه لم امكث مكتوف اليدين.

اما مدى الفاعلية التي ستكون لنشاطي، فلسوف نترقبها. غير ان التجربة المرة في مثل هذه القضايا علمتني انه لايجمل بي ان اعلل نفسي بالآمال. لكنني اود ان اخفف عن ضميري ولو قليلاً واقدر ان اكتب اليك بشعور اكثر راحة.

لم اقسم بكتابة سلسلة من المقالات في «الاطلنطيك» او في «نيويوركر» كما اقترحت عليّ ولربما اكتب فيما بعد. كتبت مقالة استعراضية كبيرة تطرقت فيها، بالمناسبة، الى التراجم الراهنة. وستظهر المقالة في عدد الشتاء من «غودزن ريفيو» ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥. وعندما تصدر سارسل لك نسخة منها.

والأكثر اهمية من هذا اننا سنبدا بمناقشة اجتماعية واسعة لمشاكل الترجمة لا من الروسية وحدها وانما من لغات عديدة اخرى. ويدخل ضمن خطتنا نشر مقالات وتعليقات نقدية نستعرض فيها عمل مترجمينا، وان نكون كذلك ضمن بعض جامعاتنا دورات متخصصة حيث يستطيع الشباب ان يدرسوا فن الترجمة الابداعية واشياء كثيرة غيرها. تقوم مهمتنا الاساسية في الوقت الراهن على تسليح المترجمين الموهوبين ـ اولئك الذين تعد الترجمة لديهم فناً لاحرفة بالارشادات النظرية والمبادئ العامة. لقد ترجمت مقتطفات من رسالتك إليّ ووزعتها على اصدقائي وهكذا لفت الانتباه الى قضيتنا. وكنت على يقين من انك لن تعارض في القيام بهذا العمل.

انني اوافقك الراي تماماً في كل ماقلته. فالعلة الاساسية تكمن في فقدان المعايير بالذات. وكقاعدة عامة لايولي النقاد ولا الناشرون انتباههم لنوعية الترجمة. غير ان الوضع يتحسن حالياً بعض الشئ (بصرف النظر عما نفعله نحن). لقد اتخذ قرار بمنح جائزة تشجيعية سنوية (وهي ضخمة لحد ما) الى افضل ترجمة ابداعية. لذلك برز بين النقاد بل وبين الناشرين كذلك من اخذ يظهر متطلبات اكثر جدية حيال المترجمين، بيد ان الوضع بقي جوهرياً على الحال السابقة التي تعرفها بتجربتك المرة الخاصة.

واليك القوى الرئيسة المعادية التي تعرقل قضيتنا:

الحسابات التجارية

اذا كان الكتاب المترجم يسوّق جيداً فلا حاجة بالناشر الى ان يعنى بنوعية الترجمة الادبية. لاينبغي ان تفهم هذا فهماً حرفياً تماماً. فلا زال هناك ناشرون تجاريون يؤمنون بالمثل الادبية الرفيعة ويوجد كذلك من تعوزهم هذه الصفات بيد

انهم يتعطشون ان يذاع صيتهم كمثاليين. ولكن اذا تحدثنا، على وجه العموم، فان الاعتبارات التجارية تقف خصماً لقضيتنا. والوجه الآخر لهذه الحال ان الاجرة التي تدفع لعمل المترجم زهيدة. فلا يستطيع المترجم ان يعيش تقريباً من اجرة الترجمة مما يحمل معظم مترجمينا الجيدين ان يقوموا باي عمل جانبي آخر اضافة الى الترجمة. اما المترجمون المحترفون فانهم مضطرون ان يعملوا بوتائر سريعة تنتفي معها الجودة العالية حتى اذا كانوا قادرين على تحقيقها. وحتى دور النشر في الجامعات، الحرة نسبياً، تحكمها الاعتبارات التجارية. هذا اضافة الى انهم لاينشرون بمقتضى العادة الاعمال الادبية وانما العلمية بصورة رئيسة، ومع انه تلاحظ هنا بعض التطورات الجيدة غير انه مازالت توجد هناك نزعة مشؤومة وهي وضع المتطلبات نفسها للترجمة الابداعية التي توضع للترجمة العلمية، مما يعطي نتائج يرثى لها للغاية، اشير بهذا الصدد الى خصمنا الثاني.

التدقيق في الشكليات

كان الادباء والشعراء يقومون، اساساً، بالترجمة الى اللغة الانكليزية منذ القرن السادس عشر وحتى التاسع عشر. ولم يقتصروا على اغناء اللغة وحدها وانما خدموا بامانة كـ «الخيول البريدية للثقافة». وبفضلهم كان يمكن كلياً قراءة هوفيروس وفيرجيل وواضعي التوارة وبلوتارخ ومونتيني وسيرفانس ككتاب انكليز. ومن ثمة حدث في غضون القرن التاسع عشر تغيير طريف. فقد سيطر العلماء على الترجمة. لاشك ان الذي افضى الى هذا هو الحاجة الى الدقة الكبيرة الى معارف متبحرة اكثر اتساعاً وقد تم بلوغ هذه الغاية بدرجة من الدرجات. اولى بعض العلماء اهتمامهم (كان عددهم قليلاً مع الاسف) لان يكتبوا شعراً ونثراً انكليزيين جيدين. اما قضايا الاسلوب والنبرة والتقنية الفنية والجمال والسهولة والتعبير والقوة فقد احتلت الدرجة الثانية بالنسبة لمعظمهم. وقد تاصل هذا التقليد في مجال الترجمة عن اليونانية واللاتينية. وقد تجسمت باسوأ صورها في ترجمات بوتشر ـ لينغوف لهوميروس وفي الكتب المدرسية العديدة ذات الترجمة الحرفية والمنقولة (...)

وادت الى مشادات دائمة بين الاساتذة والشعراء، علماً بان الاساتذة بقيت لهم اليد الطولى فيها لزمن طويل.

الجمهور

هذه مشكلة امريكية ولاتخص الانكليز الا بعض الشئ. وهي عدم تبلور الجمهور وعدم المقدرة على التنبؤ بردود فعله. نحن في امريكا لانعرف البتة ماهم عليه قراؤنا وكم هو عددهم وكم هم متباينون. ظهرنا مراراً في وضع مغفلين وارتكبنا خطأ في هذه الناحية او تلك. وهذا هو نتيجة للتغيرات الاجتماعية السريعة وتزايد (واحياناً هبوط مؤقت غير مفهوم) الاهتمام بالادب. اظن ان وضعنا في هذا الشان اكثر شبهاً بحالة الكتاب في الاتحاد السوفياتي مما هو عليه في انكلترا على الرغم من افتقارنا الى تقاليد متينة في احترام الثقافة والتي كانت موجودة عندكم في روسيا حتى ماقبل الثورة. لا اريد القول ـ ان الجمهور هو عدونا، فهذا من نافل القول. انني اقصد، على الاصح، تباينه وعدم تبلوره ولايمكن التعويل عليه. من الجلي ان اموراً كثيرة مرتبطة بالناحية التجارية في هذه القضية. زد على ذلك ـ وهذا ينطوي على افضلية وعلى نقص كذلك ـ اننا نحن الادباء غير منظمين للغاية ومشتتين ومشغولين بقضايا متباينة ومتفرقين جغرافياً اكثر مما هو عليه، بقدر ما استطيع ان احكم، زملاؤنا في البلدان الاخرى وبضمنها الاتحاد السوفياتي. اضافة الى اننا فرديين متاصلين. فمن الصعب تنظيمنا.

ينهض مقاوماً لهذا كله وضع الشعراء الجديد في الجامعات وتعاظم اهمية جامعاتنا بوصفها مراكز ممارسة عملية لكل نشاط فكري غير متميز. ويتراءى لي ان العداوة القديمة بين الشاعر والعالم بدأت تضعف. عمل في السنوات العشر الاخيرة عدد من الشعراء اللامعين في اقسام الادب الكلاسيكي ومنهم روبرت ليتمور، وليم اروسميث وروبرت فيتزجيرالد. سرى الاهتمام بالترجمة من اليونانية واللاتينية الى اللغات الحية ولكن الروسية لم تحظ به الا في السبع او الثمان سنوات الاخيرة، وقبل هذا الوقت كان الطلاب الذين يدرسون اللغة الروسية في بلادنا حتى لو ظهرت لديهم اهتمامات ادبية، فانها تاتي بالدرجة الثانية

ليس غير، واذا استثنينا فلاديمير نابوكوف فلم يكن لدينا اي شاعر ـ محترف مهم البتة يتقن اللغة الروسية. وقد اخذ هذا الوضع يتغير منذ عام ١٩٥٦ على وجه التقريب وعلى الاخص بعدما اصبح باسترناك شخصية عريضة الشهرة وشرعنا نسير على هدى الانكليز وتعاظم عد الشعراء الذين بدأوا يعنون بالترجمة عن الروسية. والكثير منهم لايجيد الروسية على نحو واف. لذلك تعين على روبرت لويل ان يعمل بترجماته او كما يسميها هو «بمحاكاته» لانينسكي وباسترناك مع اولغا كارليل (حفيدة اندرييف) اما اودن فاشتغل مع ماكس هوارد لترجمة بعض الشعراء من الجيل الشاب. بيد ان العديدين من شعرائنا الشباب يدرسون الروسية دراسة جذرية واعتقد ان هذا سيعطي نتائج رائعة. ولا احسب عموماً ان التعاون افضل حل للقضية رغم وجود استثناءات دائماً تناقض وجهة النظر هذه منها مثلاً شكسبير لـ شليغل ـ تيل فلا ينبغي للشاعر ان يضطر، من حيث الغاية المثلى، ان يعتمد على ترجمة «تمهيدية».

صدرت في العام المنصرم ثلاث ترجمات جديدة لـ «ابنيغين» بوشكين ولكن لاتبعث اي منها على الرضا التام، غير انها افضل من الترجمات التي كانت عندنا سابقاً. وهناك ظواهر اخرى تبعث على الامل.

ومن ناحيتي فقد كنت في منتهى السرور لانك تكتب عن الترجمات الروسية الراهنة في الادب الامريكي. لقد تكون لدي هذا الانطباع: وهو على الرغم من ان اختيار ماينبغي ترجمته صار اكثر جراة وتنوعاً ومتعة فان نوعية الترجمات لازالت متباينة للغاية سواء في النثر او الشعر.

يحدوني امل كبير ان تستمر مراسلاتنا واعدك ان اجيب في انتظام مقبلاً.

اذا كان ثمة كتاب او كتب استطيع ان ارسلها لك فلا تتحرج من فضلك واكتب اليّ، فساكون مغتبطاً لاقدم لك هذه الخدمة مع اطيب تمنياتي.

المخلص لك سيدني سوناس

تذييل باللغة الروسية:

تحية لك من القلب مع الشكر الجزيل.

الهوامش

١ ـ يتكلم ك. تشوكوفسكي بغضب في كتابه «الفن الرفيع» عن المترجم الامريكي ب.غ. غيرني الذي شوه في ترجمته اسلوب «المفتش العام» لغوغول «الفن الرفيع» موسكو. ١٩٦٤ ص ١٣٣ ـ ١٣٦.

٢ ـ ب. بيرس (١٨٦٧ ـ ١٩٤٩). مترجم انكليزي. انظر ص ١١٦ ـ ١١٨ في «الفن الرفيع» بخصوص ترجمته الامثال الشعرية لكريلوف.

٣ ـ كونستانس هارنيت (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦) مترجمة انكليزية. قامت بترجمة اكثر من سبعين مجلداً لنتاجات الكلاسيكيين الروس، مثل غرتسن، غونتشاروف، روايات ليف تولستوي «الاعمال الكاملة تقريباً لكل من غوغول وتورغينيف ودوستويفسكي وتشيخوف. انظر «الفن الرفيع» ص ٢٤٥ ـ ٢٤٨.

٤ ـ رواية شعرية لبوشكين وتعد اول رواية واقعية في الادب الروسي ولم تترجم الى العربية حتى الوقت الراهن. المترجمة

٥ ـ وينستن هيو اودين (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣) شاعر انكليزي، عاش في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٣٩. روبرت لويل (١٩١٧ ـ ١٩٧٧) شاعر انكليزي قام بترجمة اعمال الشعراء الاوربيين. ريتشارد ويلبور (ولد عام ١٩٢١) شاعر امريكي واستاذ الادب الانكليزي ومترجم موليير.

٦ ـ يعني في طبعات شعبية. (المترجمة)

٧ ـ الترجمة الانكليزية لقصيدة ا.س بوشكين «ك ××» المكرسة. الى ا.ب. كيرت.

٨ ـ يدور الكلام على كتاب الناقد الانكليزي غ الين «والت ويتمان انساناً وشاعراً واسطورة» وعن اصداره الاعمال المختارة لويتمان.

٩ ـ صدر في عام ١٩٨٤ في الولايات المتحدة كتاب «الفن الرفيع» وقام بترجمته لورين غ ليتون.

١٠ ـ كتب تشوكوفسكي هذه الرسالة رداً على مقالتين لـ س موناس تضمنتهما مختارات «صنعة الترجمة ونصوص».

١١ ـ الاعسر في اللغة العربية هو الشخص الذي يجيد استعمال يده اليسرى اكثر من اليمنى «المترجمة»

مقدمة مخطوطات
غيث بن اليراعة

علي الشرقاوي

كتابة ثانية

ما الذي يملكهُ معناك ياهذا ؟. مساءان ضبابيان في الروح يطلان على مستقبل الماضي . غريبٌ غامضٌ تمشي ولا تمشي . لماذا يركض النعناع في الطين ولا تركضُ في لوني . آخيت ندى الضد واسترخَيت . في راسكَ طفلٌ لبستهُ خيمةُ المعنى . سماءٌ أنت ياهذا . عتيقٌ طاعنِ الرؤيا . تحركُ في خلايا الغيب . غيّبنى فقد أحضُر في شكل الفقاعات وقد أحضُر في فصل السواحل .

كتابة ثالثة

كلما يبسَ الصوتُ في الساعدين
يجددُ كسرَ التراث
ويرتشفُ الغيبَ
هل جفّ وعدٌ
له في الطفولة ذاكرةُ العشِ
في الانتماءات رعدُ الجذور ؟.

كتابة رابعة

كالريحِ
فمي غيمٌ ينتعل الريحَ
يرافقُ ما قبلَ الابيضِ
ينسىَ رائحةَ الاشكالِ
يراوغُ فخَ المعنى .
كالريحِ
يفتّقُ صخرَ الطيفِ
بساكن رعشة قنديل البحر.
ويجلس في لهب الاسطوره.
كالريحِ
يؤججُ لؤلؤةَ الساكنِ
حين تلامسهُ جهةٌ
يتبخر.

كتابة خامسة

مابين الكلمة والشفتين
قرىً وشوارع
نهرٌ وبيوت
مدنٌ وعساكر
أشواقٌ وعصيٌ تنهالُ على أطفال القلب .
مابين تخوم الشفتين
حروفُ وعواصمَ
لاندخلها .

الباب المسدود

خوليو كورتاثار
ترجمة: نهاد الحايك

لقد راق فندق سرفنتس لبترونه، للاسباب ذاتها التي قد لا يروق بها لغيره. انه فندق كئيب، هادىء وشبه مقفر. وقد نصحه به احدهم اثناء عبور النهر لانه يقع في الحي الرئيسي لمونتيفيديو. اتخذ بترونه غرفة مع حمام تؤدي مباشرة الى الردهة. ولاحظ من لوح المفاتيح ان رواد الفندق قليلو العدد، والمفاتيح مثقلة باسطوانات برونزية، في محاولة بريئة من الادارة لمنع الزبائن من اخذها في جيبهم.

يضعه المصعد في آخر الردهة حيث منصة الاستقبال وصحف اليوم وطاولة المقسّم الهاتفي. وليس امامه سوى بضعة امتار يمشيها للوصول الى غرفته. كانت مياه المغسل ساخنة جدا مما يعوض نقصان الشمس والهواء. ولغرفته نافذة صغيرة تطل على سطح صالة سينما مجاورة، حيث تاتي حمامة للتنزه احيانا. نافذة الحمام اكبر وتطل حزينةً على شقة جدار وعلى قطعة من السماء بعيدة تكاد تكون عديمة الجدوى. نوعية الاثاث جيدة، وثمة ادراج ورفوف كثيرة، وهذا امر نادر.

المدير طويل القامة نحيل وقد غزا الصلع راسه كاملاً. يضع نظارتين باطار ذهبي ويتكلم بذلك الصوت العالي الرنان الذي يميز الاوروغوانيين. قال لبترونه ان الطابق الثاني هادىء جدا وفي الغرفة الوحيدة المجاورة لغرفته تسكن سيدة وحيدة، موظفة في مكان لا يعرفه ولا تعود الى الفندق الا مساء. وقد صادفها بترونه في اليوم التالي في المصعد. وعرف إنها هي، عندما ناولت الحاجب مفتاح غرفتها على راحة كفها وكانها تقدم له قطعة ذهبية ضخمة. وقد اتيح لبترونه ان يرى بانها ما زالت شابة، لا شان لها، وعديمة الذوق في لبسها كسائر الاوروغوانيات.

قد تستغرق عملية توقيع العقد مع صانعي الفسيفساء اسبوعا كاملا. في فترة بعد الظهر، رتب ملابسه في الخزانة، وهيا اوراقه على الطاولة، وبعدما استحم ذهب للقيام بجولة في قلب المدينة بانتظار حلول موعد لقاء الاعمال. ومرت السهرة حيث دارت احاديث تخللها مشروب فاتح للشهية في بوسيتوس، وعشاء عند الشريك الرئيسي. كانت الساعة قد تعدت الواحدة بعد منتصف الليل عندما اودعوه في فندقه. وكان متعباً فنام بسرعة وغفا فوراً. عندما استيقظ كانت الساعة تقارب التاسعة، وفي لحظات الوعي الاولى حيث ما تزال بقايا الليل والاحلام عالقة بنا، استعادت ذاكرته انزعاجاً اصابه اثناء غفوته بسبب بكاء طفل.

قبل ان يخرج، ثرثر قليلا مع موظف الاستقبال الذي يحكي بلكنة المانية. وبينما كان يساله عن خطوط الباص واسماء الشوارع، شرد نظره الى آخر الردهة الكبيرة حيث ينفذ باب غرفته وباب غرفة المراة الوحيدة. وبين البابين منضدة تحمل نسخة رديئة من تمثال فينوس ميلو. وكلما سكت بترونه والموظف بدا الصمت وكانه تخثّر وسقط كالرماد على الاثاث والبلاط، وغدا صوت المصعد شبه مُصمّ كصوت إشعال عود ثقاب او تقليب صفحات جريدة في الصمت.

انتهت الاجتماعات مع حلول الليل وقام بترونه بجولة في شارع ١٨ تموز قبل ان يتناول العشاء في احد مطاعم ساحة

الاستقلال. كل شيء يسير على مايرام وقد يستطيع العودة الى بوينس ايرس قبل الموعد المتوقع. اشترى صحيفة ارجنتينية وعلبة سجائر سمراء وعاد ماشيا الهوينا الى فندقه. في صالة السينما المجاورة يعرض فيلمان كان قد شاهدهما، وعلى اي حال، لم تكن لديه رغبة في الذهاب الى اي مكان.

قال له المدير مساء الخير اثناء مروره وسأله ما اذا كانت الاغطية كافية في غرفته. ثرثرا قليلاً وهما يدخنان سيجارة ثم افترقا.

قبل ان ينام رتب بترونه الاوراق التي استعملها في النهار وطالع جريدته من غير اهتمام. كان صمت الفندق عميقا حتى ان صوت عربات الترام النادرة النازلة في شارع سوريانو لا يقطع ذلك الصمت الا ليجعله يحل من جديد وبصورة افضل. لم يشعر بالقلق ولكنه كان عصبيا قليلا. رمى الجريدة في السلة وخلع ملابسه ناظراً الى زجاج الخزانة. كانت خزانة قديمة موضوعة تجاه باب يؤدي الى الغرفة المجاورة. فوجىء بترونه باكتشاف هذا الباب الذي لم ينتبه اليه في اليوم الاول. وقد لاحظ الآن ان هذا الفندق اقيم في منزل عائلي قديم كسائر الفنادق المتواضعة. وعندما فكر ملياً في الامر وجد ان غالبية الفنادق التي عرفها في حياته- وكانت عديدة- كان في غرفها باب مسدود، احياناً بطريقة صريحة وظاهرة وغالب الاحيان مخفية وراء خزانة او طاولة او مشجب، مما يعطي هذه الابواب، مثل باب غرفته هذا، نوعا من الغموض، ورغبة خجولة بان تنتسى، كامراة تعتقد بانها تختبيء بوضع يديها على بطنها او على نهديها. كان الباب هنا، متخطيا اعلى الخزانة. لا شك ان الناس كانوا في الماضي يدخلون ويخرجون منه، يصفقونه أو يفرجونه قليلاً، مشيعين فيه حياة كانت ما تزال حاضرة في خشبه الذي كم يختلف عن الجدار. قال بترونه لنفسه انه ربما وجدت ايضا خزانة من الجهة الاخرى وربما جارته تفكر مثله بالباب.

لم يكن متعبا لكنه تمتع بالغفوة. وكان قد مر على نومه ثلاث او اربع ساعات عندما ايقظه شعور بالانزعاج، كما لو ان شيئا ما قد حدث، شيء مزعج ومثير. اضاء مصباحه ورأى ان الساعة تشير الى الثانية والنصف، ثم اطفأه. عندئذ سمع طفلا يبكي.

لم ينتبه جيدا الى الامر فورا. كانت اول حركة له شعورا بالارتياح اذ تأكد هكذا ان طفلا قد ايقظه فعلاً الليلة



السابقة. لكن فكرة اخرى مرت بباله. فجلس بهدوء على سريره من دون ان يشعل الضوء، ومرهفاً سمعه. لم يكن مخطئا، فالبكاء يأتي من الغرفة المجاورة، والصوت يمرّ عبر الباب المسدود صادراً من جهة الغرفة المقابلة لأسفل السرير. ولكن لايمكن ان يوجد طفل في الغرفة المجاورة. وقد حدثه المدير عن امراة وحيدة تقضي مجمل نهارها في العمل. ولبرهة قال بترونه لنفسه انها ربما ترعى طفل قريبةٍ لها او صديقة. فكر مجدداً في الليلة السابقة. كان متاكداً الآن من انه سبق وسمع هذا البكاء، كان بكاءً لا يسعنا الالتباس به، وهو سلسلة أنات خافتة جداً وغير منتظمة، شهقات نائحة يتبعها نحيب قصير، كل هذا انما بطريقة رخوة وطفيفة كما لو ان الطفل شديد المرض. ربما هو طفل في شهوره الاولى ولكنه لم يكن يبكي بالحدة التي تميز بكاء الرضيع ونقيقه. تخيل بترونه طفلا- لم يكن يدري لماذا تخيله صبياً ومريضاً ذا وجه ضامر وحركات متعبة،- يئن في الليل ويبكي بخجل من دون لفت كبير انتباه. ولو لم يكن الباب المسدود هنا، لما استطاع البكاء اختراق اكتاف الجدار الصلبة، ولما عرف أحد بان في الغرفة المجاورة طفلا يبكي.

في صباح اليوم التالي، عاد بترونه ليفكر في ليلته اثناء الفطور واثناء تدخينه سيجارة. كان النوم مهماً له نظراً للعمل الذي ينتظره في الايام التالية، ولكنه استيقظ مرتين في عز الليل والمرتان بسبب البكاء. المرة الثانية كانت الاسوأ لان صوت المراة قد سُمع ايضاً في محاولتها تهدئة الطفل. كان الصوت خافتا جدا ولكنه قلق لدرجة انه اكتسب طابعاً

مسرحياً. لم يكن ذلك الصوت الا همساً ولكنه عبر الباب بقوة كما لو ان المرأة تصرخ بأعلى صوتها.

استسلم الطفل احيانا للهدهدة، للصلاة، لكنه كان يستعيد ألمه اللاعزاء له بأنةٍ متقطعة. فتهمس المرأة مجدداً كلمات غير مفهومة، هي رقية الامهات لتهدئة طفل يعذبه جسمه او روحه، يعذبه تهديد الموت او تهديد الحياة.

«كل هذا جميل جدا لكن المدير هزىء بي»، فكر بترونه وهو خارج من غرفته. اغاظته هذه الكذبة ولم يخف غيظه. فجحظ المدير عينيه.

- طفل ؟ لا شك انك اخطأت. لا طفل في هذا الطابق. وفي جوار غرفتك تسكن سيدة وحيدة، واعتقد انني قلت لك ذلك سابقا.

لم يجرؤ بترونه على الاصرار. فاما ان الآخر يكذب بغباء، او ان تركيبة السمع في الفندق قد غشته. وبات المدير ينظر اليه شزراً الآن كما لو ان هذه المطالبة اغاظته بدوره. وفكر بترونه «ربما اعتقد بأنني خجول وأحاول البحث عن حجة لتبديل الفندق.ان من الصعب ومن العبث الاصرار امام نفي قاطع كهذا. هز كتفيه وطلب الجريدة.

- لاشك انني حلمت، قال منزعجاً لوجوب قول شيء ما.

بدت الحانة مضجرة للغاية ومضيفا بترونه يشاركانه قلة حماسته، مما سهل له التعلل بتعب النهار والعودة الى الفندق. وتقرر توقيع العقود بعد ظهر الغد، إذ انتهت القضية عملياً.

كان صمت الردهة عميقاً بحيث فوجىء بترونه بنفسه يمشي على رؤوس اصابعه. كانوا قد وضعوا له صحيفة المساء على طاولة السرير حيث وجد ايضا رسالة من بوينس ايرس. تعرف على خط زوجته.

قبل ان ينام تفحص الخزانة وناحية الباب التي تتخطاها. ربما لو وضع حقيبته فوق الخزانة لأخمد الصوت. كالعادة لا يُسمع شيء في مثل هذا الساعة. الفندق ينام، الاشياء والناس ينامون. لكن بترونه، الكئيب المزاج، يفكر بان الامور هي على خلاف ذلك، وبالعكس كل شيء يقظ ومترقب وسط الصمت. ولعل قلقه غير المعترف به انتشر في البيت وناس البيت واهباً اياهم ارادة السهر المتكتم. يالها من سخافات.

رغم ذلك لم يأخذ الامر بخطورة عندما سحبه بكاء طفل من نومه قرابة الثالثة فجراً. جلس في سريره وتساءل أليس من الافضل مناداة حارس الليل ليلاحظ ان النوم في هذه الغرفة مستحيل. كان بكاء الطفل ضعيفا بحيث لا يسمع احيانا لكن بترونه شعر بان البكاء حاضر هنا دائماً لا يتوقف. مرّت عشر ثوان او عشرون لامتناهية، ومن جديد شهقة خفيفة وأنّة بالكاد مسموعة تطول ببط ثم تنفجر بكاءً حقيقياً.

تساءل وهو يشعل سيجارة هل يضرب على الحائط بضع ضربات خفيفة لكي تعمد المرأة الى اسكات الطفل. ولكن ما كاد يتخيلهما هما الاثنين المرأة والطفل، حتى انتبه الى انه لا يصدق انهما موجودان، لا يصدق عبثا بان المدير قد كذب عليه. يسمع الآن صوت المرأة تواسي الطفل بلهجة ملحة، ولكن متكتمة، تحجب بكاءه تماما. كانت المرأة تهدهد الطفل، تواسيه، وتخيلها بترونه جالسة على حافة السرير حاملة الطفل بين يديها او تهز سريره. ولكن رغم الجهد المبذول لم يتوصل الى تخيل الطفل، كما لو ان تأكيد صاحب الفندق أسطع حقيقةً من هذا الواقع المسموع. وتوصل بترونه تدريجيا ومع مرور الوقت وتعاقب الأنات الضعيفة وهمسات المواساة، توصل الى التساؤل هل كل ذلك خدعة، لعبة ساخرة ومخيفة لا يقوى على تفسيرها. تذكر قصصا قديمة عن نساء بلا اطفال، يقمن علاقة بالدمى سراً، يخترعن امومة في الخفاء، هي اسوأ ألف مرة من تدليل كلب او هرة او ابناء الاخوة، فتقلد المرأة بكاء الطفل الممتنع، مهدهدةً الهواء بين يديها الفارغتين، ووجهها ربما مبلل بالدموع لان البكاء الذي تقلده هو ايضا بكاؤها هي، هو ألمها الغريب في عزلة غرفة فندق بحماية الفجر واللامبالاة.

عاجزاً عن العودة الى النوم، اشعل مصباح السرير وتساءل ماذا يفعل. كان مزاجه لايطاق وكالمسموم من هذا الجو حيث كل شيء بدا له فجاة مزيفاً وباطلا ومجوفاً: الصمت،البكاء، الهدهدة، هي الاشياء الوحيدة الحقيقية في هذه الساعة ما بين النهار والليل والتي مع ذلك، تغشه بكل خداعها الذي لا يحتمل. بدا له الضرب على الحائط عملاً صغيراً. لم يكن مستيقظاً تماماً رغم استحالة عودته الى النوم. ومن دون ان يعرف كيف، وجد نفسه يدفع الخزانة لابراز الباب المغطى بالغبار. كان بالبيجامة وحافي القدمين،

التصق بالباب كأم أربع وأربعين، مقرباً فمه من الخشب ومقلداً الانات الصادرة من الجهة الأخرى بصوت غير واضح. ثم اطلق صرخة وناح وبكى. ساد صمت عميق في الجهة الأخرى دام الليل بطوله، ولكن قبل ذلك تمكن بترونه من سماع المرأة تركض عبر الغرفة مصفقة بخفيها، ومطلقة صرخةً قصيرة، بداية صياح انقطع فوراً مثل حبل مشدود فوق الحد.

عندما مر امام منصة الاستقبال كانت الساعة تعدت العاشرة. وكان في شبه غفوته قد سمع عند الثامنة صباحاً صوت عامل الطابق وصوت امرأة. لقد مشى أحد ما في الغرفة المجاورة مجرجراً اشياء. رأى صندوقاً وحقيبتين كبيرتين بالقرب من المصعد. وبدا المدير حائراً.

- هل نمت جيداً هذا المساء ؟ سأله بلهجةٍ محترفة.

هز بترونه كتفيه ولم يشأ العودة الى الموضوع طالما لم يبق له اكثر من ليلة يقضيها في الفندق.

- على اي حال، ستكون أوفر هدوءاً الآن. قال المدير متطلعاً الى الحقيبة. فالسيدة تغادر ظهراً.

انتظر تعليقاً، فشجعه بترونه بنظرة.

- انها هنا من زمان والآن تغادر هكذا فجأة. لانستطيع توقع شيء مع النساء.

- لا فعلاً، اجاب بترونه.

في الشارع أخذ يشعر بنوبات غثيان ، لم يكن غثياناً فيزيكياً. جرع قهوة مرة وراح يجتر هذه القصة، ناسياً اعماله ولامبالياً بالطقس الرائع. فبسببه تركت هذه المرأة الفندق بعدما جنت من الخوف، من الخجل او من الغيظ. «انها هنا من زمان...» ربما كانت مريضة، ولكن غير مذنبة. لم تكن هي بل هو من عليه مغادرة الفندق. كان من واجبه التحدث اليها، والاعتذار، والطلب اليها البقاء، والقسم لها بالتكتم التام. رجع الى الفندق، وفي منتصف الطريق توقف. خاف ان يرتكب هفوةً ما، خاف من ردة فعل غير متوقعة لدى المرأة. فضلا عن ذلك، فقد حان موعد اللقاء ولم يشأ تأخير شريكيه فلتذهب وشأنها. ليست سوى مهسترة، وسوف تجد فندقاً آخر تهتم فيه بابنها الخيالي.

ولكن في المساء شعر مجددا بالانزعاج وبدا صمت الغرفة اثقل من قبل. لم يستطع عند دخوله الى الفندق ان يحجب نظره عن لوح المفاتيح حيث غاب مفتاح الغرفة المجاورة. تبادل بضع كلمات مع الحارس المناوب الذي ينتظر متثائباً موعد ذهابه، والتحق بترونه بغرفته دون كبير امل في القدرة على النوم. كانت لديه صحف المساء ورواية بوليسية. ملأ الوقت بترتيب حقائبه وضبط اوراقه. كان الطقس حاراً ففتح النافذة الصغيرة على مصراعيها. كان السرير على أتم حال لكنه وجده قاسيا وغير مريح. كان لديه أخيرا كل الصمت الضروري لينام ملء جفونه، وهذا الصمت يضغط عليه. تقلب وتقلب في فراشه كالمهزوم امام هذا الصمت الذي حصل عليه بالحيلة وقد أعيد اليه كاملاً ومنتقماً. فكر ساخراً انه يتأسف على بكاء الطفل، وان هذا الهدوء التام لايناسبه للنوم وكذلك لايناسبه ليبقى يقظاً. تأسف على بكاء الطفل، وعندما سمعه، في وقت متأخر، خفيفاً انما مميزاً بين ألف صوت عبر الباب المسدود، عرف متخطياً الخوف ومتخطياً الهرب في عز الليل، عرف ان كل شيء حسن هكذا، وان المرأة لم تكذب، ولم تخدع نفسها بهدهدة الطفل محاولة إسكاته لكي يتمكنا، هما، من النوم.

رواية الحرب

بنائية المشهد... والرؤيا

[نقد تطبيقي على : «النخل يامدينة المدن»]

◆ محمد الجزائري

« .. وإطمئن على بيتك ،

هو .. ،

في عهدة حراس النخل ..»

ـ الرواية : ٨٥ ـ

□ تفصيل إستهلالي :

١ـ قال : لن أرحل عن «باب رمانة» : (هكذا تبدأ الرواية بعزيمة التحدي ورفض الهجرة)

٢ـ إشتد القصف : (وصف الحالة)

٣ـ لكل قذيفة . في البساتين دوي قبيح : (التعرف على المكان : بساتين والحدث : القصف المدفعي المعادي

وردود الفعل : دوي قبيح ..)

(نلاحظ ، هنا ، ثلاثة مستويات بنائية .. والمشهد يمنحنا رؤية مزاوجة بين الوصفية الخارجية ، البنية الشكلية للمكان ، وبين الوصفية النفسية للبطل ، الذي يقدمه الراوي . في هذا السرد الحكائي المركب ..)

٤ـ خطر له وهو يعبر قنطرة (العميرية) : (تخصيص المكان بالتسمية : العميرية ، مثل باب رمانة ، قرية في ابي الخصيب ، بالبصرة)

الحالة الوصفية هي : العبور

الحالة السيكولوجية : يفكر (خطر له) .

ايضاً ، نلاحظ هنا ، ثلاثة مستويات بنائية

٥ـ إن لأبي الخصيب جلالاً خاصاً : ـ تاكيد على تعريف المكان : ابو الخصيب

ـ تاكيد على خصائص المكان : ذو جلال خاص

٦ـ كانه قد خلق للنخل تبارك الله : ـ الجملة كلها تشبيهية ، مع تاكيد طيبة وكرامة المكان .

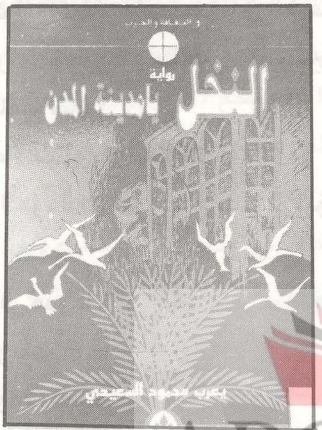
٧ـ وسار على الجادة الترابية بمحاذاة الساقية :

الجملة : وصفية

وحدات المشهد : رجل / جادة / ساقية

ايضاً ، ثلاثية ، في بنائية المشهد ، فالمنظر يتشكل هكذا ، لو حولنا العبارة الوصفية الى لوحة بصرية ـ تشكيلية :

رجل ـ جادة ترابية ـ ساقية .. ، ربما نضيف تفاصيل اخرى ليكتمل



غلاف الرواية

المنظر في مخيلتنا (في قراءتنا الثانية/ الاخرى) : السماء زرقاء ، الاعشاب في الساقية لان ذلك المنظر مقترن بطبيعة تشكيل المشهد في الفضاء الروائي : «أبو الخصيب» ، عند حد هذا الوصف في الرواية . لكن إذا اكتملت رؤيتنا لمسار الوصف ، ومخيلتنا . في القراءة الثانية ، الإضافة التي تعمر داخل نسيج رؤانا .. فنثبت تفاصيل اخرى للمشهد :

الماء جرزٌ ، جذور الشجر تسوخ في الطين (كالحبال او الا ذرع او العروق) ، انها زيادة في التفصيل يقدمها الكاتب عبر التشبيهات

٨ـ ويهتز السعف وتيجان النخل تتسامق وتتداخل معرشة بخيمة خضراء ، عالية ، يتخللها الضوء الشفيف بلون الطلع (تزداد التفاصيل الوصفية في رسم المشهد ..)

٩ـ يتوالى دوي متصل لقذائف راجمة : (المؤثرات الصوتية ، هنا ، تدخل في نسيج تركيب المشهد ، وهي مشحونة بالموحيات ، واستنتاجات الرؤى والمخيلة .. فالدوي ليس موسيقى عذبة ، بل هو ناتج قذائف راجمة ، وهي نار تحرق ، وشظايا تهدم ، وتمزق ، وتدمر ... فالمتواليات الناجمة رؤيوياً ، تختزنها ذاكرة القارىء ، لتفيض بتفاصيل متخيلة ، قد تكون واقعية ، حدثت فعلاً ، وقد تكون متوقعة : هنا المكان يتشبع بالممكن ، وبالإمكان .. ، وتلك إغناءة ثرية لعافية المشهد ، والوصف لانها تمثل حالة الاستمرار (يتوالى) : انها الحرب ، اذاً ..)

١٠- تبتلع البساتين كل الرنين والصدى : (الحالة المتحدية ، والثقل المعنوي الذي يمحنه الكاتب للبساتين - المكان والدلالة -)

١١- إلتصق بجذع نخلة ، شم رائحة الليف الندي : (الوصفية هنا تكمل الأبعاد النفسية للمشهد ، حيث تكثر فيه الرؤيا : التصق/ جذع/ شمُ ندي ... ، والتحولات الآنية السريعة التفاعل ، بين الالتصاق (كحمية تنطوي على خوف او حذر ، وجذع النخلة كعالم حماية ، يتسع بدلالة النخلة ، الى خارج سياقها التقليدي ، هنا ، فهي مثل ساتر او ملجأ ... ثم التآلف مع حياة النخلة (شم ..) ، وهذا الفعل قرين بالليف وهو ندي ... ونداوة الليف تمنح المشهد ، وبالتالي البطل ، راحة وطمأنينة .. وهكذا يتسع المعنى الدلالي للنخلة ، من خلال تشكيل المشهد ، وتفاصيله)

١٢- قال : مع هذا ، فكل شيء جليل ورائق هنا : (تاكيد الحالة المعنوية والدخول - نفسياً - في نسيج الفضاء العياني ، المكان ، التوحد بين الانسان والأرض ، والنخل ...)

١٣- هنا ، مع الصبح ، في هذه اللحظة : (التحديد الزماني) (ص٥) .. ثم يتوالى السرد الحكائي ، مع طرف متكلم الراوية ، اذ لايظهر السرد ، مباشرة ، على لسان البطل ، الآ في الكلام مع النفس ، اما الراوي فهو يصف الأشياء ويحددها حتى عبر ذهن ونمط تفكيره ، الراوي ، هنا ، هو العالم بكل اسرار وهواجس ورؤى البطل والمكان ... انه بطل آخر داخل النص ، يتدخل ، يعلق ، ويضيف .. على السياق اوصافاً ومفردات وحوارات ..

وإذا توغلنا في التفصيل (وهو هنا من الصفحة الاولى للرواية التي تقع في ٩٢ صفحة من القطع المتوسط ، مع الاشارات ..) فسنتوغل عميقاً في بنية العمل الروائي .. لكننا ، نكتفي ، في هذا الباب ، بما التقطناه للدلالة ، على نمط السياق ، واسلوبية تركيب المشهد ، وبنية التفاصيل كيما نكون في صورة الاستهلال الذي وضعه المؤلف لروايته ، وهو استهلال يكفي للدلالة على مناخ المكان ، والحالة ، وزمن الروي ..

□ النخل : الكائنية والجوهر :

اية كتابة تكرر المعروف لاعلاقة لها بالابداع ، ذلك اننا حين نكرر الشيء ، نحنطه ، او نقلد نسخته .

تشكيل المشهد ، روائياً ، كما هو ، في الواقع ، ليس اكثر من تكرار نسخه ، ولكن على الورق . الكتابة الابداعية لابد ان تتجاوز ذلك الى ميدان الابتكار والخلق ... ان تتكلم على المكان ، الاحداث ، البشر ، بطريقة جديدة .. لأن المكان ، الاحداث ، البشر خاضعون للتغير ، بل هم متغيرون ، فعلاً ، في كل لحظة ، تبعاً للزمان ومعطياته .. فالمشهد امس ، هو ليس المشهد اليوم ، مهما بدت (ثوابته) ، ظاهرياً ، ثابته : الشارع ، الحقل ، البيوت ....الخ ..

... وليس منطقياً ان يرجع الكاتب الروائي -وهو يمتلك ، في العادة مساحة رحبة من التحرك ، تعبيرياً ، وصفياً ، حوارياً ، وتحريك الشخوص وفق متغيرات بسعة زمنية وفضاء اغنى من محيط وحدود القصة القصيرة ، مثلاً ، او القصيدة - الى ذات المشهد ، كما لو كان حجراً ملقى في متحف أثري .

لابد له ، اذاً ، ان يلتقط متغيرات المشهد ، بامتلاك نظرة مثالية للمدى ، او ان يمتلك «المدى المثالي» للرؤية ، كي يشكل ، رؤاه .. خارج ناموس «التسجيلية - الفوتغرافية - الوثائقية» الجامدة الى حيوية حياة ، بل الى حياة حيوية فعلاً ، ان قرقعة إيقاع الحياة والمجتمع والعصر تذكرنا دائماً بالتغير ، والحركة الى امام .. لذا فإن رقابة الكاتب الروائي لمحيطه ، لابد ان تجعل حالته الابصارية تتسع .

نحن لاندعو هنا - خاصة في كتابة إبداعية هي في سياق ادب الحرب ووظائفه المعروفة - الى كتابة غامضة ... بل الى مجسات كتابة ورؤية تكشف ماوراء الواقعي والمعروف والعادي ، وما يمكث في جوهر المجهول والغامض لاعادة بث الحياة فيه بغنى من الدلالات والمعاني ..

ينهض يعرب محمود السعيدي في «النخل» لانسنة «النخل» لمده بتلك الكائنية الحية . ولاضفاء حياة انسية على «النخل» - النبات - ودفعه - في النص ، وربما كما في الحياة ، الى ذلك المدى المثالي لفهم الجوهر ، وبالتالي لخلق جمالية مضافة تفيض بها حركية «النخل» في الحياة ، والمجتمع ، والحرب ... كما في مخيلة تبدو من شدة صدقها الفني ، وكانها : حقيقة !

«.. نحن ابناء النخل ، إذ حين يولد طفل ندفن حبله السري في اصل نخلة مباركة» (ص ٥) ، وهو بهذا يخرج - بالابتكار - من حالة «الفوتوتغرافية - التسجيلية» الى الرؤية ، ثم الى الرؤى ، هنا التوحد بين النخلة ، والطفل ، يبدو وكانه الاسطورة ، بقدر مايبدو وكانه الواقع ، والطبيعي ، والمالوف .... وهكذا تتكون عبر النص الروائي علاقة تعامل مع «النخل» في سياق تشكيل المشهد ، ذات إمتداد يتجذر في العمق التاريخي والنفسي والتراثي والديني ، بما يشبه الاسطورة ، فيغني «المشهد» الحياتي ويكسبه قدرة ان يكون بعافية مخيلة لابفوتغرافية واقع .. فتدخل «النخلة» في نسيج علاقة جدلية جديدة تخلقها الحرب ..

وبالتالي فإن حالات النخل ، في القرينة مع «مدينة المدن» تمتد وتتسع وتتشابك في نسيج رؤيوي من الصعب فصله عن بعضه ، فصل النخل عن البصري والبصرة ، وفصله عن الواقع ، معاً .

ويتبدى ذلك ، من وصية الاب : «ياولدي .. إهتم بالنخلة قبل كل الشجر .. فنحن ابناء النخل ...» (ص ٥) .. وإنتهاء بإخر سطر في الرواية يحمل ذات التحدي الذي إستهل به الكاتب روايته ، حواراً ، ايضاً :

«اسمعي يافاطمة ، اهل البصرة ، نحن ، يجب ان نقاتل مرتين : مرة عن وطننا ، ومرة اخرى عن بيوتنا وبساتيننا ، .. عن النخل ، يا فاطمة .. (ص ٨٨)

إن النخل ، هنا ، يخرج بكائنية يقظة ، حية ، في جوهره ، وفي حركيته ، من حالة الوجود الى سلاحة الشعور والمشاركة ، لانه (النخل) و (المبدع) - معاً - يتغيران في علاقتهما مع بعض ومع العالم .. داخل مساحة الابداع . يتحدث عن شجرة «العمبة» او «الهمبة» : «اصلها من الهند لن تحيا هنا الاّ في حماية النخل وتحت ظلاله ...» (ص ٥) .. ويجذر هذه الكائنية ، في الجوهر :

«حين يولد طفل ندفن حبله السري في اصل نخلة مباركة» و

«السعف المنشور يتدلى بخوص كالاصابع الطويلة المنداة ، بل هو ، في اللحظة الآن ، تبارك النخل ، كالسيوف بنهايات إبرية مستدقة ، تعدو ، في هذه اللحظة ، مثل اشواك الصريم او الصبير قال :

ـ هل تشعر بالقصف فتنتفش ؟

قال ابوه :

ـ النخل ، يابني ، يعشق مثل ابن آدم ، مثلنا تماماً ..» (ص ٦) و :

«مع العصر ، خرج .. كان القصف مستمراً على كل البساتين ، والنخل يبتلع الأصوات المدمدمة الشديدة ، ثم تعود على الفور اصوات طيور مفزوعة ووصوصة الحشرات في الشاخات والسواقي ، امسك بطرف سعفة وجرها إليه وقال :

ـ ماتزال طرية

وابتسم فرحاً ، وبدا يقص السعف ويضع الكرب ثم يطيره «بالعكفة» بدراية وعناية ، وكان يغني ايضاً ، وحين اطل من فوق الفحل العاشق احس كما لو انه في مرصد متقدم»

نلاحظ هذا الخلق المتتابع للمعنى الجديد في كائنية النخلة ، وحيوية جوهرها في تشكيل المشهد ومنحه ذلك البعد الرؤيوي :

ـ النخل يبتلع الاصوات/

ـ طراوة طرف السعفة/

ـ الفحل العاشق/

ـ كانه .. في مرصد متقدم ./

دورة حياة في معنى النخل ، هنا .. تبدا من إبتلاع الاصوات ، ولا تنتهي عند دور «المرصد» و «الرصد» .

الكاتب ـ هنا ـ يحيي في النخلة ، وإندماجها في المشهد ، صورة كائنية فذة ، تلغي الجمود والرتابة من الوصفية النقلية الفوتغرافية للمكان .. وبالرغم من هيمنة اللغة الحكمية ، الوثوقية ، التفسيرية التعليمية ، الواضحة ، احياناً :

ـ هؤلاء الأوغاد ، لن يكفوا (ص ١٢)

لكنه سرعان مايخرج بالوصف الى فضاء مخيلي ، موحٍ :

١ـ «كانت أم الرصاص تبدو من بعيد مثل حوت كبير شحط في الطين وامسكت به غابات الجولان»

٢ـ «وينشطر الشط شطرين ويحيط الجزيرة بقوسين كبيرين هائلين»

٣ـ «يحس من فوق ، كانه طير يحلق فوق اعظم الغابات»

٤ـ النخل باعرافه الصفر وسعفه المنتشر ، يقوم بجذوع مشدودة واقفة ، ويثبت في الارض بهيام قدسي .»

في المقتبسات الأربعة نجد «الكناية» في الاول ، والرؤية التسجيلية في الثاني و«الاستعارة» في الثالث ، والمزج بين الواقعي والرؤيوي في الرابع ، خاصة حين يمنح النخل تلك الصفات الكائنية : باعرافه الصفر/ يقوم/ يثبت/ بهيام قدسي/ ..

لكنه ، يعمق هذا المنحى المخيلي ، الموحي ، على لسان الأب ، فيخلق الرؤى التي تشبه الاسطورة ، في سياق يستند على اساس القص الديني ، مع التحوير والتلاعب بالتفاصيل ، وخلق تطور دلالي لمعنى «النخلة» من الحسي الى الكنائي :

«حين اراد الله ان يخلق النخلة امر بجمع الشجر كله في منخل كبير ، والملائكة تنظر مذهولة الى ماسيفعله الخالق ، وحين حضر كل الشجر امام الله . امر بان ينخل نخلاً دقيقاً ، فكانت اشياء عجيبة تنزل من ثقوب المنخل الدقيقة ، ثقوب لا تراها عين إلهية ، والاشياء تنزل من ثقوب المنخل كالدقيق او الماء او الهواء ، حمراء ، خضراء ، صفراء زرقاء ، بيضاء بلون الضوء وصفاء الروح ، ثم قال الخالق بعد ان اكمل المزيج المنخول من الشجر : كوني ، فاستوت امامه شجرة مارات الملائكة مثلها ، قال الله : إذهبي مباركة ، واسمك النخلة ..» (ص ١٣)

... وهذا البعد الميثولوجي الذي منحها القاص «لخلق» النخل ، يتعمق في التطور الدلالي ، في تلك العلاقة بين «الصعود» : تكريب النخلة ... والوصف الاسطوري لخلقها مستفيداً من المعنى اللغوي للمفردة ، وفعل «النزول» .. مستفيداً من «ثيمة» ايام الخلق السبعة ، حيث يجلس الله على العرش في اليوم السابع ـ «ينزل «يهوه» مستريحاً ـ في التوارة كذلك «مردوخ» في «اسطورة الخلق البابلية ـ .. هنا «ينزل» البطل من ذروة نخلته الى الأرض حيث : «اصوات القصف مستمرة» ، وبذلك «ينزل» من «القدري» «الاسطوري» ، «الرؤيوي» المتخيل الحكائي ، الى الأرضي ، المادي ، المحسوس ، الساخن ، والفاعل ، حيث ضوء الغروب الابيض بدا يتدهور خلف البساتين»

هذا النوع من حياة «الصور» ، هو الذي يغذي «الواقعية» : واقعية النخل ، والمكان ، بذلك القدر الكبير من التعبير الريؤي . وبتلك الطاقة من الكائنية الحية ، ويجعل الجوهر يحيا ابداعياً في اللغة وفي التشكيل ، وحركة الاشياء وبذلك يتسع الفضاء الروائي ليخرج بالاضافات على الفضاء الواقعي ، كما هو ـ وثائقياً ـ و يكتنز السرد الحكائي بكشوفات تكسر الرتابة ، وتبتكر الدلالات . من خلال تلك الشعرية ، في الحي ، الجوهري ، الحقيقي ..

وسنلاحظ ان هذه الكائنية النامية ، والحية ، تتخلل مشاهد الرواية ، حتى النهاية ، بتلك المزاوجة بين الواقعي والرؤيوي .. وهو مايجعل بنائية المشهد في «النخل» .. متفوقة على نفسها ، وعلى قريناتها في توثيق الحرب ومدينة المدن ، تحديداً .

☐ رسم المشهد : المجال المثالي

ان هذه الفاعلية التي يمحنها الكاتب للنخل ، سهلت عليه رسم المشهد بخلق اضافة رؤيوية ، منحت «المكان ـ الفضاء» متسعاً من مستويات النظر ، ومساحة رحبة للخروج بالعين من المحسوس العياني ، الى المتخيل . وبذلك فإن الأفكار والتصورات ، هنا ، تكتسب لحماً إضافياً على واقعيتها ..

وهكذا تتم الموازنة اليقظة بين «المشهد» ورسمه الثاني ربما يدخل في حيز المجال المثالي لإتساع الرؤية ... لان اعادة تشكيل المشهد ، مع الحفاظ على ملمسه التسجيلي ـ الحرب ـ ينقل الحالة من مالوف إنسجامية واقعية ، (حد الواقعية ـ التقليدية عند بعض كتاب ادب الحرب) الى مسارات إشارية ، فنية ، تصل احياناً ، حالة الشعر او

الميثولوجيا .. وبذلك يتجذر الفهم السليم لبنية عمل روائي يتناول موضوعاً جد واقعي وساخن وخشن هو الحرب ، بملمس يتباعد بالسرد الحكائي عن التقليدية ، ويدخل به طبقات بنية عامة مألوفة وغير مألوفة معاً .. حيث تبدو «الوقائع» و «التفاصيل» كأنها «أسانيد» القص ، والوثيقة ، ولكنها تمتد – عميقاً – بتلك الرؤية الخصبة التي عمرتها أسانيد الروي العربي ، تراثياً ، كما في «المقامات» و «الليالي» حيث يبلغ الخصب الوصفي والرؤيوي في رسم المشهد ، حد الغرائبية ويتسع في المجال المثالي لحرية التعبير ، الى ذرى درامية ، وعناصر صراع ثرة ..

ففي الكثير من قصص «الليالي» .. روي داخل روي ، وقصة داخل قصة ، مع ما في الرحلات التي يتضمنها النص ، والمغامرات ، والصراع ، من مخيلة استثنائية ..

لذا فلا عجب ان نلاحظ الافادة في رسم المشهد ، في هذه الرواية او سواها ، من ذلك المجال المثالي الابداعي الثر في تراثنا ، حيث يفيض (النص) برؤى واضافات ، تخرج على حدود الابصار الواقعي وتفاصيله المعروفة مكانياً وزمانياً ، خاصة عند مقارنتها بالقرائن والوثائق الاخرى (البيان العسكري ، تفاصيل المعارك كما تنقلها وسائل الاعلام ، التحقيقات الصحفية عن المعارك ، الاحاديث واللقاءات المباشرة بالقادة الميدانيين والمقاتلين ..) ..

وفي هذه السياق يحيا (المسمى) : قرية ، نهراً ، بيتاً ، بشراً ، مكاناً ، ويعيش تفاصيل اكثر ثراءً من حجم الواقع ، احياناً ، وذلك بفضل اضافات المتخيل والماضوي في تاريخية المكان ، وما جرى في الازمنة السابقة ، كأسانيد روي تضاف الى اسانيد وقائع الحياة الساخنة . وبذلك يعطي (الاسم) مسماه الجديد (في النص) مستفيداً من «مسماه» القديم (الواقعي – التاريخي) وحين تتوسع رؤية الكاتب ، يكون القص فناً ، يمتلك رؤية لجماليات المكان والزمان ، مجسدة في المشهد (كما هو في النص) .

فالمشهد ، لم يعد ، في الكتابة الحديثة ، لقطة كاميرا – مهما إتسعت زاوية العدسة – ومهما تعقدت وتطورت آلية التصوير ، وتقنيته .. والتي بمكنتها تحويل (المشهد) الواقعي – الى (مشهد) آخر يحتفظ بالخامية الواقعية كأساس ، لكنه في كل الاحوال لا يشبه الواقع – الاصل .

وبقدرات كاتب متمرس يمكن ان يتحول المشهد الى عمل رؤيوي بليغ في «الرسم» الثاني له ، بعد ان كان مرسوماً – كما هو في الحياة – رسمه الأول ... وبذلك يكون «الصدق الفني» عاملاً لتصعيد «المشهد» (في النص) الى مصاف «الحقيقة الموضوعية» ، حتى لو كان متخيلاً ، بل وان يتجاوز به وفق تركيبية رؤى ، ليخلق «مكانية» اخرى ، تحتفظ «بزمانية» حدث ، وتفاصيل وصفية تبدو ملك (النص) وحده ..

وهكذا يكون (النص الروائي) رسماً جديداً للمشهد الحياتي من خلال الافادة من المجال المثالي في إتساع الرؤية وفي الجماليات . وبقدر ما يخدم وظيفة اجتماعية او سياسية (كنص راهن متعلق بالحرب) و (التعبئة) ، فهو يخدم وظيفة ثقافية ومعرفية ، حياة ، وواقعية إبصار عادي ، تجاوزاً الى نفاذ بصيرة ورؤى فنية .. يتداخل فيها الوجود المادي مع الموجود الذهني والتخيلي ، عبر الوحدات اللسانية للمبدع ، والكتابة كلسان ..

إن إختيارات وحدات لسانية معينة ، عند رسم المشهد ، ومزجها في وحدات لسانية ذات درجة أعلى من التركيب ، تنطوي على إمكانية «إستبدال ، وإدراك التشابه بين (الواقع) ، و (صورة الواقع) في الروي الحديث ، بواسطة الاستعارة ، او الكناية ، هي «محسنة تراصف سجية او بدلاً او سبباً او تأثيراً لمعنى ، بدلاً من الشيء ذاته» .

واذا كان جاكوبسون – مثلاً – يقترح إعتبار «الكتابة الواقعية» كنائية ، و «الكتابة الرومانسية» و «الرمزية استعارية» فإن «الرواية التقليدية» – وهي واقعية مكتوبة بالفكر في آن معاً – تكون «كنائية» في «الجوهر» ..

يقول جاكوبسون : «المؤلف الواقعي في إتباعه نسق العلاقات المتماسة ينحرف كنائياً عن الحبكة ، الى المناخ ، ومن الشخصيات الى البيئة في الزمان والمكان ، إنه مُغرم بالتفاصيل المجازية المرسلة ...» وهذا ينطبق على الرواية التسجيلية التي تدفع التفاصيل – التراثية والواقعية خاصة – الكاتب لان يتجمد عندها وفيها ، كما في رواية «المعلم علي» لعبد الكريم غلاب[٦] .

ان رواية «النخل .. يامدينة المدن» – بالرغم من الاشارة المباشرة التي ينطوي عليها العنوان – كبدء خطاب روائي – تطالب (وتفتش عن) «خلق علاقة اوثق فاوثق بين وسيطها – النخلة – ومدركاتها – المحيط ، الحرب – وذلك بممارسة موهبة اومهارة خاصة ..» .

تقول جرترود شتاين : «.. كان علي ان اشعر باي شيء وكل شيء موجود على نحو كثيف بالنسبة لي بحيث استطيع تدوينه كتابة كشيء بذاته دون ان اضطر بالضرورة الى استخدام إسمه» (، هذا في جوهره منحى شعري رمزي اشاعه ملارميه بمصطلح «التحريض والإيحاء» ، واشاعه إزرا باوند بمصطلح «الصورة» ، وإشاعه ت . اس . إليوت بمصطلح «المعادل الموضوعي» وكل هؤلاء شعراء) .

لكن يعرب محمود السعيدي في «النخل ..» يستخدم «الإسم» حين يشعر بالشيء ، وهو بذلك يمنح ، رسم المشهد ، وثائقية الزمان والمكان . على وفق الضرورة «الإعلامية» ، و «التعبوية» ، و «الوثائقية» لادب المعركة ، احياناً .. انه لاينظر الى «المشهد» خارج سطوة جوهره .

وإذا كانت «النخل ..» تنطوي على طاقة تعبير شعرية غنية ، في الوصف ، وفي الإضافة المتخيلة ، او التطور الدلالي للمعنى ... فلانه لا يريد لسرده الحكائي ان يعجز عن السياق ، فيتحول الى «كومة كلمات» محض .

وهو إذ يشعر بهذا الخطر ، يتحاشاه ، في كلية نظرة ، ومثالية مجال رؤية .

إن بنية رسم المشهد في «النخل» ترتكز على التشابه والإبدال ، التوازي بين البصرة (مدينة المدن) ، المعاصرة ، المحاصرة بالحرب ، والمعاشة كساحة قتال فعلية (من الفاو حتى الشلامجة – على ضفة شط العرب ، ..) وبين التوازيات الاخرى المتعددة ذات المناخ الشعري والمخيلة الاسطورية ، فإن المجاورة الحادة ، هنا ، تكمن بين «المثال» – كما هو في الواقع ، وبنية المشهد ، كما هو في «النص» وما وراء النص «ميتانص» ، اي في الامكان والمتخيل .. وذلك يوجب خلق مسافة عريضة

بين (المغزى) و (الحقيقة) يتسع لها مجال المثالي ، بين (المتصور) و (المنقول) ... لانهما ينتميان الى مجالين فكريين مختلفين ، لكنهما في تزاوجهما المتداخل في نسيج روائي . متدفق ، وفي مجال مثالي (خارج على حدود التقنين في الرؤية) .. هذه البنية ، تخرج بالنخل ، من المكان العياني الى مخيلة «خلق، جديد» ، (كما في حديث الأب عن النخلة : الرواية : ١٣) : إنه مركب عقلي ووجداني ، شعوري وحسي ، صورة وواقعاً ، تحريضاً وايحاء ، ومعادلاً موضوعياً ، معاً في برهة من الزمن ، نحتاج فيها الى التشبث بالجذور ، واستنهاض كل مافي الجوهر من ديناميه ، انها صورة ومعادل الصورة ، لانقيضها ولا طردها ، تماس ، وخارج التماس .. نظام آخر ، جديد ، من العلاقة بين «الحسي» و «العاطفي» (النخل / البصرة/ الحرب ..) لتشكيل قوة يقين تضاهي البسالة والبطولة وحجم التضحية .

إن البصرة ـ هنا ـ تُنقل إلينا بوسيلة محالها ، والمحال بواسطة محال الحرب ، القصف ، القتل والقتال لا الهدوء الظاهر الذي كانت تتسم به ، منظرياً أو سياحة ، أو جمالية مشاهد ..

انه «التناظر» ، قائم ، في رسم المشهد ، ولكنه «غير قائم» في التصوري المحض ، وذلك مايميز خروج «النخل ..» عن السرد العادي ، الى المجال المثالي . (إتساع الرؤية)

ذلك ان «سعدي» المصور ، في دائرة التوجه السياسي ـ مثلاً ـ حين استشهد وهو يحمل «كاميرته» ، تجاوز اسم «المبدع» الشخصي ، الذي سقط وهو يقاتل بوسيلته ، تجاوز وجوده الجسدي ، الى الحضور في الشهادة والبطولة ، متمثلاً بالمعنى الذي خلقه عبر موته ، لكي يصبح ـ وجوده الروائي ، شبيه بوجود بطولي شاسع ، ولكي يصبح ، بعد ذلك ، وبما امتلك المشهد في رسمه الروائي داخل بنية النص ، من مجال للتعبير ، إشارة ورمزاً .. وليس مقاتلاً عادياً .. أو مصوراً ، حسب .. لقد خرج من محض المصور ، ومحض الاعلامي ، الى شمولية الشهيد ... هنا «المسمى» لم يمت ، بل عاش في (النص) وإنفتح على الواقع ... وهو ، اساساً ، انبثق من الواقع ليعيش في (النص) وما وراء النص ، بعدئذٍ .. وهذا مايمنح رسم المشهد ، غناه ، وحضوره الفني ، الى جانب (مصداقية) شبيهة بالحقيقة .

... مشهد الاقتحام ، الذي استشهد فيه المصور «سعدي» وجرح رفيقه عباس ، ليس نفياً للوجود الموضوعي للشيء أو للعالم ، وإن بدا كذلك (كنص) ، كونه يؤسس «عالماً كلامياً» ، «عالماً روائياً ـ متخيلاً» ، الواقعي يلحق بالثاني (الكلام بالشيء) .. هنا رسم المشهد إتصف بوحدة عيانية ، رغم كتلتها/ (النص) بين «الواقعية و «الروائية» ، شبيهة وصلدة ، تماماً ، من خلال المجال المثالي لإتساع الرؤية ... والا لكان مشهداً هشاً قد يسرد دون فطنةٍ ويموت داخل النص .

من هو الذي إحتل الآخر ، هنا ، : «الكلام ـ السرد الروائي» أو «الشيء» ؟ (النص) أم (الحدث) الواقعي ..؟ ، هل «الشيء الذي يقوله النص» هو «شيئه» الخاص ، وليس «الشيء الموضوعي» ..؟

ربما .. ، ولكن مَنْ بامكانه التفريق بينهما ؟!.. والفصل بين لحمتيهما ؟! وهكذا يصبح «المسمى» في (النص) علامة ، ورمزاً ، مثل «الواقع» ، واكثر شمولية منه ، بحكم سعة إتصاله بالمتلقي (القارىء) ، وبذاكرة التاريخ (الكتاب وثيقة) .. وبالتالي . بالحرب كفعل موجود فعلاً ..

وهكذا يقدم (المشهد) لا (الخارج الواقعي) ، داخل النص ... بل الخارج المتخيل خارج الكلام ، والسرد ، ... ومن شدة وهج الحدث ، وعمق التصاقه بالناس ، بالوطن ، وبقضية .. فانه يكتسب اهمية ان يكون شاهداً ووثيقة بما يحتوي من (حقائق) ، هي (حقائق النص) ممهورة بـ (حقائق الواقع) ، وهكذا ، بالنسبة لقارىء عراقي ، خاصة اذا كان مجنداً أو مقاتلاً ، فانه من الصعب فصل ابعاد الرسم بين (المشهد) ـ النصي ـ الروائي ، وبين (المشهد) الحياتي ، الواقعي ، الذي عاش بعض تفاصيله ، كما عاش آخر وآخرون تفاصيل اخرى ..

هنا يكون (المجال المثالي) ، داخلاً ، في نسيج الإبتكار والابداع داخل صناعة الرواية ، وبالتالي داخل وظيفيتها الآنية / القريبة التعبئة وتعزيز روح النصر والصمود ، وداخل وظيفتها المستقبلية وثيقة إبداع ، ومعرفة ، بالحرب ، وزمن المواجهة ، انها تصبح وثيقة تاريخية ، وليست محض (نص ادبي) ، وذلك ! ايضاً ، بعض مايعطي لرسم المشهد ، المجال المثالي ، من ابعاد ، وموحيات .. لاينتهي الاّ في الإفصاح والوضوح ! تماماً كما التفاصيل التاريخية . واذ ذاك ايضاً يصبح «سعدي» المصور ، «وعباس حمادي الخصيبي» المقاتل ، وفاطمة زوجه ، وندى إبنته التي تفقد ذراعاً بسبب القصف ، وحسن الماهود جار عمره ، وكريم نسيبه ، ووالده الرمز الكبير للحكمة والمخيلة التركيبية ... يصبح هؤلاء ، مفردات تاريخ ، تماماً كما النخل ، والانهر والمدينة : البصرة .. ويظل هو العامل المشترك بين (الكلمات/ النص) وبين (الاشياء / الحرب)

□ العلاقات : وحدات النص :

بنية النص تقوم على وحدات متقابلة ، تبدأ من العنوان : (النخل) وحدته الاساس ، (يا) النداء .. الجسر الموصل بين (النخل) ، وبين (مدينة المدن) و (يا) كانها ال (=) اليساوي في وسط المعادلة الرياضية التي طرفاها (النخل) ، و (مدينة المدن) .. ، وبكل مافي النخل من (علاقات) ، هي (الشيء) و (مسمى الشيء) ، هي (البساتين/ الواقعية) و (بساتين/ النص) ، هي الانهر ، الشاخات ، التفاصيل الحياتية الاخرى ، من الطرق الترابية ، الى السواقي ، الى الفلاح (ككائن) و (النخل) ككائن ... وعلاقة اسرة عباس حمادي الخصيبي بالمدينة ، ابتداءً من (باب رمانة) وانتهاء (بالقبلة) و المعارك ، وكل البصرة .. هذه الوحدات لاتنفي بعضها في النص ، بل تشكل (وحدة علاقات) .. يمتزج فيها (الواقعي) بالمتخيل) حد عدم التفريق ، أو صعوبة الفصل بين (الموضوعي) ومادة النص ..

تبدأ العلاقات ، بذلك التآلف مع المكان ، من خلال معرفية واسعة بتفاصيله ، اذ ذاك تتشكل وحدات النص ممهورة برؤية الكاتب ، وممنوحة تلك الرحابة في حرية التعبير ...

«لابد ان يحيا هنا حتى النهاية/ يعرف سر شروق الشمس على

اكتاف النخيل ، ويعرف معنى غروبها على البيوت المغبشة بدخان التنانير ، وآخر طيور النهار ، الفاخت والزرزور والهدهد يحط على غصن ، يمسه مساً سريعاً ثم يطير ، او حين يتقصف الحطب بليل تحت قدميه وهو عائد من المقهى ، والناس تتعرف على الناس في جوف البساتين ، في الظلمة ، بالاصوات ..» (ص ١٣ ـ ١٤)

هنا منظور محسوس في بنائية المشهد ، لحالة بقدر فردانيتها فهي عامة ، لانها صفة محيط ، بعض علاقات محيط ، وجزء من تركيبية وحدة علاقات .. حالة من الماضي .

لكن الكاتب يقطع هذه (التفاصيل/ المعلومات) التي تضيء المشهد ، بالحدث الواقعي الحاد : «العدو يلح بالقصف ، الجيش في الجبهة ، هناك في البوارين وشلهة الاغوات ، وهنا ، في هذه الضفة على الشط ، عند حافات كوت الزين والوصلية والقطعة والمطوعة والسيبة» هنا خبر ، مكتمل التفاصيل ، موشوم باسماء الأمكنة ، ومحدود بالزمان : الحرب : (هنا) هي ظرف زمان .. يثبتها الكاتب بين وحدات المشهد ، تعبيراً عن الزمن الآني ، موشحة بدلالات جغرافية المكان ، حيث تبدو خارطته واضحة من (البوارين) حتى (السيبة) ، بوحدة علاقات .

ويستمر في ترتيب التفاصيل ، ضمن علاقات وحدات النص ووحدات الواقع :

: جيش طويل جرار ، يبتدئ في الحجابات ، وينتهي .. قال القائد : لاينتهي عند حد ..» (ص ١٤) و (القصف مستمر ، لكنه اعتيادي) (استدراكية) ، صار حالة يومية (تقرير) و(العدو يلح على ان يؤذي نخلة حتى وإن كان بمقدار سعفة) (وصف الحالة) قالت :

ـ نحن هنا ... في الجبهة ، لو نرحل (تساؤل وطلب مشروع في ظروف إلاحتدام القصف ... وهو إنتقاله في الحوار ، الذي يمتد داخل نسيج الوصف ، لتغيير إيقاع السرد الحكائي ،

قال : الحالة ، ربما بشدة توترها ، تجعلك تفكرين هكذا ، لا يافاطمة ، لن نرحل، . (ص ١٤) وبقدر ما في الحوار من مباشرة وتقريرية ، لانه محكوم بعلاقات الوجود والمكان والمصير .. ومحكوم بوظيفة الرواية (النص) : التعبئة ، ومقاومة العدو ، ومسك الارض ، والوقوف ضد وسائل العدو التدميرية ... لكن يعرب السعيدي ، يهرب من شباك «وظيفية» النص ، الى فضاء ارحب ، مستجيراً بالمكان والمخيلة/ التذكر والحالة بشكل ، وحدة علاقات حميمة ، داخل نسيج الرواية ، متآلفة مع الواقع :

«يسرح عينيه في عمق البساتين ، تسقط قذيفة بشكل اليم ، هنا مفردة اليم : تفسيرية ، وصفية ، متطفلة/ تدخلية من الكاتب..)

«يرى النخل يكتظ أو يستدير او يصطف ، بشكل غريب ، عسكري ، مدهش وفيه إرتعاش على نمط ما ، من ثبات يخطف اللب» (ص ١٤)

إن بنائية المشهد ، هنا ، تزاوج بين المخيلة والواقع ، بين الكائن والامكان : «يكتظ ، يستدير ، يصطف ، بشكل .. غريب ، عسكري» تلك وصفية تنطبق على جيش نظامي .. معقول ، لكنها اذ هي وصف «نخل» ، فذلك (إبدال) للشيء الموضوعي ، خاصة علاقة النخل ، ببعضه ، وبالجبهة ، خاصة بالنص ، تعميقاً للمقاومة ، وخدمة للوظيفة السياسية للرواية ..

هنا الوظيفة التقنية (إستخدام المخيلة) تعمق وحدة العلاقات داخل النص وتغنيه بالرؤى ، لخدمة بنائية المشهد ..

وبالرغم من أن «تدخل» الكاتب ، يجعل الرواية/ النص ... داخل بؤرة ضمير المتكلم ، العارف باسرار المكان والزمان والحيوات والحالات ، فهو ، وحده ، يشكل علاقات وحدات النص ، ويدفع بها ـ عبر المشاهد الصغيرة المتتالية ـ لتشكيل المشهد العام لمدينة المدن ، في التناظر والتقابل والتآلف مع النخل ، وليس في التقاطع معه ، أو في الفقدان .

قد نلوم الكاتب يعرب السعيدي ، لانه يترك الوصف له / ككاتب/ دون البطل في العديد من الصفحات ، وبالتالي فهو يتدخل في رسم المشهد ، وبنائيته ـ دون ان يتيح للبطل ان ينظر الى الاشياء ، في الوعي (تيار الوعي) ، الاسترجاعات / أو الملاحظة المباشرة ... ، ان الكاتب لم يتمكن من تقنية حداثوية متماسكة ، إذ تفلت منه وحدات النص احياناً ، وتتصرف على هواه هو لا على هواها .. وتلك عجالة كتابة ، اساسها نفس قصير في المكابدة (قاص قصة قصيرة كان ، ثم روائياً ..اصبح) .. ومع ضغط مشاركة بمسابقة محدودة ومعلنة التاريخ ، ربما .. طردت تلك العجالة في الكتابة مناخات تطريز الحبكة باناة واغناء وتعميق ... لذا نرى الى بعض المقاطع موشومة بالتقريرية بحيث شكلت «ملصقاً» خارجياً على جلد النص ، ولم تدخل في نسيجه لتغنيه :

«الليل مليء بالأزيز والصفير واصوات إلانفجارات الثقيلة ولحظات الانتظار لسقوط قذيفة قد تخترق السقف وتنهي كل شيء بلحظة واحدة ، فتحترق جذوع النخل الممدودة في السقف وتتهاوى كالحجر أو الجمر أو الأسياخ التي تحز الرقاب أو تقطع العظم واللحم والأيدي والأقدام ...

لقد إستشهد نخل ، ونخل آخر يستشهد ...» (ص ١٤) هذا الانهماك بالتقريرية ، وبالكتابة المقالية يضعف بنائية المشهد ، ويجعل الوصف (خارجياً) ، وبالرغم من ان التفاصيل ، هنا ، تكمل صورة الحدث ، لكنها تفاصيل لاتتبدى في سياق الوعي للبطل ، بل عبر وعي الكاتب وتدخله المباشر ، في حين ان هذا الذي «يتقرر» امامه ، أو «قد» يتحقق (وقد استعمل «قد» مرتين في هذا المقطع) يريد به الكاتب الإيحاء بان تلك حالة رؤية ـ ابصارية أو آنية للاشياء ـ بين فاصلتي حوار ، بين زمنين ، وإن كانا متقاربين .. فالوصف ـ هنا ـ يشكل (فاصلة) بين الحوار ، بين الزمنين ، جملة في حوار يقطعها القصف :

ـ الحالة ، ربما بشدة توترها .. الخ ،

ـ هذه قريبة

قال ـ احملي ندى ، نروح الى الملجا، (ص ١٥)

فمنذ «سرح بعينيه» لابد ان يشتغل الكاتب على صياغة دقيقة لعلاقات وحدات النص كي يتمكن من بنائية المشهد ، رؤيوياً ، لتعزيز الحوار ومده بمساحة نفسية لها علاقة بالمكان والزمان .. فالوصف ليس حالة تزويقية ، ولا يمكن ان نبعثر التفاصيل في القص دون دلالات ، فذلك يضعف وحدة العلاقات في النص .. كما يضعف علاقات وحدات

النص ... هنا نربك السياق ، بادخال «المقالة» في صلبه ، بدلاً من ان نعمق نسيج الوحدات ، بابتكارية فعل .

اذ كيما نوجد لمثال التطوير الحر لقوى ورؤى الشخصية الروائية (الابداعية) ، تعبيراً عنه في التفاصيل والوحدات ، والتحليل الواسع لمختلف وحدات النص ، في الوجود الاجتماعي للانسان ، هذا الوجود الذي ينظر إليه دائماً من خلال آفاق تغييره (علاقات الوحدات) التاريخي ، عبر وحدات الزمن وتطورها الآني ، السريع الايقاع ، لابد ان نتمكن من خلق العلاقة الجدلية بين الوحدات تلك .. وبعكس ذلك يفقد النص الكثير من ديناميته الاجتماعية والنفسية وحبكته ، ويتصرف (البطل) وكانه يسير بقدمين محشوتين بكلمات المؤلف فنحسر ملاحقة ومراقبة التبدلات الهامة في نفسيته وبالتالي في نفسية الناس ، وفي الوعي الاجتماعي ، فنحسر ، بالتبعية تسجيلية ذلك في نسيج العمل الابداعي ، فنياً .

نقف عند هذا المقطع من رواية «يوليسيس» لجيمس جويس ، انه نص مفيد ـ كمثال مقارنة ـ في البحث ، وفي تفهم علاقة وحدات النص ببعضها حيث يمكن القول ان «تياري الوعي» اللذين يكونان المسار اللساني (هما : ستيفن و بلوم) يميلان نحو القطبين (الاستعاري) و (الكنائي) على التوالي .

هنا ستيفن وقعت عيناه على (المسز ماكيب) ، القابلة في احدوثة (برو تيسوس) :

«احدى اغنياتها سحبتني لأطلق الصرخة الاولى في الحياة ، الخلق من العدم ، ماذا تحمل في الحقيقة ؟ ولادة شائهة تجر حبل السرة ، مستكينة في صوت ضارب الى الحمرة ،

حبال الجميع تنعقد من الخلف ، تجدل تواماً سلك اللحم البشري كله ، هنا سبب الرهبان المتصوفين . هل ستكون كالآلهة ؟ حدقوا في ورمكم البؤري ، مرحباً ، كنيش هنا ، صلني بادنفيل . اليف ، الفا ، لاشيء ، واحد . زوجة ومساعدة آدم كامون ، هيفاء ، حواء العارية ، ليست لها سرّة ، حدق . بطن بلا عيب ، إنتفاخة ضخمة ، ترس من الرق المشدود ، كلا ، وزة بيضاء الكوم ، شرقية خالدة . تنهض من ابدية الى ابدية ...»

الشيء هنا ، ذو الدلالة ليس مجرد تقديم استعارات محددة (سلك اللحم البشري ، ترس ... الخ) بل حقيقة ان المونولوج الداخلي يتابع تقدمه عبر إبدالات وتشابهات مدركة ، إن إدراك التناظر بين سلك الهاتف والحبل السري يقود افكار ستيفن هزلياً من القابلة الى سفر التكوين ، من ولادته ، هو ، الى ولادة العرق ، كما يرسم ضمن ذلك مشابهات اخرى وتعارضات : الحبال حول مسوح الرهبان ، والتي تعد رموزاً للطهارة ـ عند عقدها ـ في الجسد الصوفي للمسيح ، تامل السرة ، وفق التصور الشرقي ، الصور المستمدة من «الإلياذة» و «نشيد الانشاد» وتوماس تراهيرت ،

هذا الآن (بلوم) ينظر الى خادمة جاره وهي تقف امامه في دكان جزار الخنازير : «كلية تنز لطخات دم في صحن صفصافي التصميم . الأخيرة . وقف قرب الفتاة المجاورة لبابه . هل ستشتريها ايضاً ، وهي تنادي على ماتريد من مواد مكتوبة في قصاصة ورق تحملها بيدها مشققة : صودا الغسيل . رطل ونصف من نقانق ديني . تسمرت عيناه على أردافها الصلبة (وودن) هو إسمه . الزوجة طاعنة في السن . دم جديد . لايسمح بدخول الاتباع . زوج من الاذرع القوية . نفض سجادة على خط الثياب . انها تنفضها من قبل جورج . طريقة إرتعاش تنورتها المتعرجة عند كل نفضة . جزار الخنزير قوارضي العين لف النقانق التي قصها باصابع دامية . قرمز نقانقي . لحم متين مثل عجل معلوف .»

هنا ادراك (بلوم) للفتاة مجازي مرسل على نحو يلفت النظر ، انه يراها ضمن معطيات الأيدي المشققة والأرداف الصلبة والأذرع القوية والتنورة ، اجزاء تنوب عن الكل . فكرته تتقدم بتداعي المعطيات المتماسكة ، اكثر من (في حالة ستيفن) المعطيات المتشابهة : الفتاة ترتبط بسيدها ، والسيد بعشيقته ، سن العشيقة وشباب الفتاة ، وهكذا في المقطع الثاني . دمج «قوارضي العين» و «قرمز نقانقي» ، نبدو وكاننا ملينا الاستعارة ، لكنها استعارة ضعيفة . وهي كذلك لانها على وجه الدقة تعتمد التماس والسياق وبذلك يكون الدمج الفيزيائي لاصابع الجزار والنقانق التي يعالجها هو الذي يزودنا باستعارة جاهزة هي «قرمز نقانقي» ، الجزار يقارن بالحيوانات . ولأن طرفي المقارنة ، المغزى Tenor والناقل Vehicle غير منفصلين بصورة عريضة ، فإن الاستعارة تبدو ضعيفة (من السمات الجوهرية للاستعارة وجوب وجود مسافة معينة بين المغزى والناقل ، ينبغي ان يترافق تشابههما باحساس اللاتزاوج ينبغي ان ينتميا الى مجالين فكريين مختلفين»[٣]

بنية «النخل ..» إستعارية .. لذا ينبغي ان يكون المجالان الفكريان المختلفان (مدينة المدن) × القصف ، الوطن (المكان) × العدو .. مليئين باللاتزاوج الوصفي (النخل × الموت ، العدوان ..)

فحين يلجأ يعرب السعيدي الى فاصلة الوصف بين مقطعي حوار ، فهو يقطع الحوار ، يقطع جسده ، بحدث ، بوصف ، بسياق مضاد يغذي الحوار ، ويوصله الى نتائجه ، هنا الفاصلة (وحدة علاقة) تساوي المونولوج الذي عند (ستيفن) او (بلوم) في «يوليسيس» (وهو حوار داخلي/ لا خارجي بين طرفين) .. ولكنها تسقط في المباشرة ، احياناً ، في روح المقالة ، بدل ان تستعين بمهارة قص ، وتيار وعي ، كما في المثالين اللذين تقدمنا بهما من «يوليسيس» .

ويمكن ان نعتمد «جرترود شتاين» ، مثالاً آخر ، واضحاً ، في «الاتجاه المزدوج» ، يقول لودج ، فهي كاتبة ذات مكانة مرموقة في التجريب الحداثي للغة الرواية ، مرت كتابتها بمراحل متميزة نستطيع ربطها بالقطبين الاستعاري والكنائي ، ايضاً ، كما في المقطع التالي من روايتها الطويلة «صنع الامريكيين» (١٩٠٦ ـ ١٩٠٨) : The Making of Americans

«.. يحدث مراراً ان يمر الانسان بحالة كهذه ، ان يفعل الانسان شيئاً ، ان يفعله على نحو متكرر ، فيفعل العديد من الاشياء ، حين يكون شاباً ، حين يكون شيخاً ، حين يكون اكثر شيخوخة ، واحد من مثل هذا النوع منهم عنده صبي صغير وهذا . الصبي الصغير اراد ان يجمع مجموعة فراشات وخنافس وكانت مثار بهجة له ثم رتبت العملية وعندها قال الوالد للولد انت واثق بان هذا ليس شيئاً قاسياً هذا الذي تريد القيام

به قتل الاشياء لصنع مجموعات منها فاصبح الولد بالغ الاضطراب عندها ...»

وهكذا في «الصنع التدريجي لرواية «صنع الامريكيين» لاحظت جرترود شتاين ان جملها تصبح اطول فاطول ، رغم انها بطبيعة الحال تتوسع صناعياً بغياب علامات الوقف التقليدية ، الحق ان علامات الوقف التقليدية غير المعتادة واحدة من العلامات الكونية التي تدل على الحداثة في النثر . لقد لاحظت شتاين ذلك في «الشعر والنحو» ايضاً :

التكرار المترافق مع تنويع طفيف في نثرها المبكر الكنائي ، كان له اثر في تحويل الدينا ميكي الى إستاتيكي ، المؤقت الى زمني مديد :

وهي لها راي في «المسمى» ، «الاسم» ، خاصة تقول تعقيباً على ذلك ، وعلى الوحدات الاخرى : «الاسم ، تسمية لاي شيء ، فلماذا نكتب عن شيء بعد تسميته ؟ إما ان يكون الاسم دقيقاً او لايكون ، اذا كان دقيقاً فلماذا نواصل تسميته و إذا لم يكن كذلك فان تسميته باسمه لاتفيد كثيراً ، الافعال والظروف اكثر إثارة للاهتمام - انها في المقام الاول تمتلك سجية جميلة ، وهي انها معرضة للخطا ، ثم ياتي الشيء الذي قد يكون اكثر خطا بين الاشياء الا وهو حروف الجر ، إنني احبها اكثر من غيرها ، حين كنت اكتب الجمل الطويلة من «صنع الامريكيين» اصبحت مولعة بالافعال المتعدية التي تقدم افعالاً ذات فقرات ظرفية ، تابعة ، لقد اخبرتكم إنني اقربان الافعال والظروف المدعمة بحروف عطف وجر مع الاسماء تمتلك كامل الحياة الفعلية للكتابة»[5]

هذه فطنة كتابة ، بمعنى ان الكاتب الروائي يحتاج في «صناعة رواية» الى منهج ، معروف لديه مسبقاً ، يعرف كيف يشكل العلاقات بين الجمل ، وبين الصور ، وبين الاحداث والشخصيات وبالتالي كيف ينظم وحدة علاقات النص .. والحق ان علامات الوقف وسواها ، هي بعض منهج .. غير ان طريقة جرترود شتاين التي اشارت إليها ، تغيرت بعد زمن قصير ، رغم دوام استمرارية الهدف ، لقد بدات تكتب «اشياء قصيرة للغاية : تقول : «و في قيامي باشياء صغيرة للغاية ، ادركت ان اهمال الاسماء على نحو غير صائب .. وقررت عدم الالتفات حولها ، بل ملاقاتها ومعالجتها بايجاز كي ارفضها باستخدامها ، وبذلك بدات معرفتي الحقيقة بالشعر» (انها ، هنا ، تتحدث ، عن دراستها في «الطبيعة الصامتة» للاشياء ، / المجموعة في مجلد ١٩١١ «ازرار غضة "Tender Buttons" ومنها هذا المثال :

تفاحة ..

برقوق تفاح . شرائح سجاد . بذرة ساكنة . نبيذ ملون . مرئي مسكون . كريم بارد . هزة الفضل . بطاطا دون عمل ذهني مدلل . مرئي اخضر يدعي خبزاً محمصاً . خبزياً وحلو التعبير . قطعة . قطعة صغيرة من فضلك ...الخ

لقد وصفت منهجها هذا في ترتيب او تفريق وحدات النص ، بانه «النظر الى اي شيء حتى يصبح متاحاً كتابة شيء ليس له إسم ذلك الشيء ، بل هو بطريقة ما ذلك الشيء فعلياً ...»

نعم .. ان العلامات في الكتابة ، علامات الوقف التقليدية غير المعتادة واحدة من العلامات الكونية التي تدل على الحداثة في النثر ، انظر على سبيل المثال استخدام جويس للخط الافقي الافتتاحي (-) للدلالة على الكلام المباشر ، وانتفاء التنقيط نهائياً في مناجاة (مولي بلوم) ..

بمعنى ان إقامة صلات اشارية تربط الوحدات ، او تباعد بينها ، او تعتبرها وحدة واحدة ، او علاقة وحدات واحدة ، يكمن في الاسلوبية التي يتبعها هذا الكاتب او ذاك ، وفق السياق الذي تقتضيه حالة (البطل) او (رؤاه) او (مؤثرات) محيطه .. او وجوده في الوجود المجتمعي العام .. انها تدخل ، في الغالب ، كنمط من التوازي بين السرد او الروي وبين حالة البطل النفسية ، والفكرية ..

في رواية «الخلعاء» لخليل النعمي[6] يلغي المؤلف العلامات كلياً ، في النص من اول كلمة في الرواية حتى النهاية (ثمان وتسعون صفحة تبدا بلا ترقيم لفصول او عناوين فرعية ، مطلقاً ، انها تحمل عنوانها على الغلاف كصفحة اولى ثم بطن الغلاف كصفحة رقم ٢ ويبدا السرد ، من الصفحة ٣ ، دون توقف ، ولا فوارز او نقاط او اية علامات توقف او اشارات . عدا قطع داخل نسيج الروي يحتل الصفحات ص ٤٦ الى ٧٧ يتضمن مقتطفات واقوال وعبارات وحكم فلاسفة وكتاب وشعراء وانبياء وخوراج وزعماء و.. هي بمثابة ملصق ، داخل وحدات متعددة قد تكون غير متجانسة فكرياً ، او متطابقة ، لكنها ، على وفق منهج الرواية ، يمكن ان تكون جزءاً من نسيجها ، بالرغم من خارجيتها .. وانتمائية مرجعياتها ، الى آخرين ليسوا «الكاتب» .. انها اصبحت داخل المتن الحكائي ، وهي تحمل خطابها النقدي ، الفكري ، الفلسفي ، داخل بنية الخطاب الروائي :

انه إستخدام تهكمي ، لاذع السخرية ، شديد الصراحة ، كما الرواية ذاتها «الخلعاء» والتي تبدو كانها جملة واحدة طولها (٩٨) صفحة ، بلا وقفة واحدة !

هناك ايضاً استخدام هنري جيمس التهكمي (للفواصل) بهدف ادخال العبارات الوصفية والمعترضة في نظام غير مالوف : «اول شيء تقريباً ، وياله من غرابة ، الذي بعد حوالي ساعة ، وجد ستريتر نفسه يقوم به ...»

وثمة تجارب الإغراب في الاتجاه المعاكس ، اي حذف الفواصل بين الصفات المجموعة معاً مثل وصف مدام دو فيونيه في «السفراء» بانها : «بهيجة سعيدة (خجولة) رقيقة مشرقة» .

هناك ايضاً استخدام فورد مادركس فورد المتطرف للنقاط في تناول تيار الوعي في «نهاية الاستعراض» ، حالة ادنى في عنوان اكثر اعمال همنغواي حداثة «في زمننا» (١٩٢٠) ، والتجنب المدروس لاقواس الإقتباس او الحروف المائلة في اشهر جملة من «وداعاً للسلاح» .

«لقد كنت اتخرج دائماً من كلمات مقدس ، مجيد ، تضحية ، والتعبير عبثاً»

في «لورد جيم» يضع «كونراد» اقواس إقتباس حول الكلام المباشر الحر لينقل حس «مارلو» وهو ينقل ماينقله ، (جيم» له .. وهكذا ...

عند يعرب السعيدي ، تشديد على التتابع في الاوصاف ، احياناً : - «وش السعف بصوت ما ، جديد ، غريب ...» (ص ٦)

«يكتظ او يستدير او يصطف ، بشكل غريب ، عسكري ، مدهش ، ...» (ص ١٤)

هل يغامر الروائي حين يقابل بين الموضوعية والروي فنياً ، ام ان احدهما يكون على حساب الآخر ، الموضوعية على حساب الفن ، او العكس ، كيما تصطف وحدات العمل الروائي في بنائية مشهد ، او رؤية مخيلة ، كيما تبدو العلاقة بين تلك الوحدات قائمة على فهم لتقنية ، وصناعة إسلوبية ؟

نحن مع (سبر الحياة الباطنية) الى جانب (تحليل الشروط الخارجية) التي تسهم كثيراً في انجاز بنائية مشهد مكتظ بالعمق النفسي ، وبالبنية الداخلية للنفس البشرية في زمن تتقاطع فيه المشاعر بين المجابهة العسكرية الحادة (الهجوم ، اورد الهجوم) ، والقصف ، ونواتجه : الخوف ، الذعر ، التهجير ، بعد الهدم ... او مواجهته بتحاشيه والابتعاد عنه ... وهو امر مضطرب ذلك ان (مدينة المدن) -كما في (النص) تعرضت الى قصف شامل ، احتوى البيوت ، الاسواق ، المدراس ، الازقة ، البساتين ... وافترش خارطة المدينة كلها ... والقصف ليس عدواً مباشراً يمكن مواجهته ، حتى بالسلاح الابيض .. إنه عدوان غير آبه بتواقيت ، ولا بامكنه ، ولا ببشر ، او نخيل .. وهكذا يوزع يعرب السعيدي وحدات عمله الروائي على مشاهد ، تتراصف جنب بعضها ، وتتالى كيما تشكل - عبر مساحة الرواية - مشهداً عاماً عريضاً - لمدينة المدن ، ويكون (النخل) المعادل الموضوعي ، والرمز لحياة هذه المدينة ، وتاريخيتها معاً .

في مثل «النخل ...» لابد من رؤية النفس مشروطة بظرفها الاجتماعي والتاريخي ، والنخلة شكلت مادة نفس ، الى جانب البشر ... داخل بنية «مدينة المدن» بتاريخيتها وحضورها الراهن معاً .

☐ الحرب : إنثيالات الحلم ، وحدة الواقع

ان الحرب ماثلة دائماً امام «مدينة المدن» وسكانها ، ونخلها ، امام الجنود واسرهم ، امام الوطن بالكامل .. و «مدينة مدن» ماثلة امام الوطن والعرب والعالم . لانها تجرعت الأصعب وتحملت الأقسى ، وقاومت وضحت بمثالية اسطورية ..

ولابد ان يجري تطويع الأسلوب لهذا الحضور الحربي .. في اي عمل ابداعي يتناول هذه المدينة الصامدة .

وكذلك فعل يعرب محمود السعيدي في «النخل ...» بان استحضر الوقائع والذكريات والحلم ، وتابع الاحداث والمصائر ... لذا نشا هذا الترابط الحي بين انثيالات الحلم والتذكر وبين الإبصار المباشر لحدة الواقع ، والوقائع ..

ربما ياخذ «الكان» و «الكائن» و «الإمكان» شكل توازٍ في التوسيعات غير الاعتيادية للتداعي او الوصف .. لكنه .. في كل الأحوال ، لايميل الى ربط عشوائي للتجارب على اساس تشابهها ، او تنافرها او تضادها : السلم والحرب ، الحياة والموت ، البناء والدمار ، اليقين والحقد ، روح النصر والإحباط ، النصر ، آخراً ، والهزيمة ... الفرح والحزن .. الخ من ثنائيات تتقابل وبنائية المشهد . اذ لايمكن تاسيس (مشهد) ساكن في مدينة تقاتل حد الشهادة .

وإذ تتبدى الفوارق بين الانثيالات الحلمية والروحية والوجدانية ، لايمكن وضعها داخل مربع مغلق ، وحصر ذلك في ملامح محددة لمرحلة محددة ، ولاشخاص يتشابهون او يتكررون ، حتى داخل نسيج العائلة الواحدة (عائلة عباس حمادي الخصيبي في «النخل ...») ، وحتى داخل احادية البطل ، ثمة تغييرات تستدعيها الحرب في كل لحظة ، في التشوهات البدنية او الروحية .. في الفقدان ، او في الإمتلاءات النفسية والحماسة في المواجهات والهجوم ، او .. في مجموعة العواطف والاحاسيس التي تتناخى في اللحظة المصيرية ، تتشظى وتتسع في فضاء الأحداث ..

ان البصرة - مدينة المدن - ليست فضاء معزولاً عن تاريخيتها .. كذلك «النخل ...» ، لذا لايمكن ان يكونا معزولين عن انثيالات الحلم وحدة الواقع . فالكشف المتدرج ، الذي تقدمه الرواية ، عبر بنائية مشاهدها ، يخلق لذة حكائية ، نستمتع بها حتى لو كانت تلوذ باثارة الألم ..

ان الإرتواء الروائي ، هنا ، ليس الإندماج وحده في سياق ونسيج النص ، بل في العاطفة الخارجية المضمرة والموجودة في ضمير ونفس ووجدان قارىء عراقي لرواية عن مدينة من مدن وطنه ، تكبر عند قارىء بصري لمدينته ، وتتفاوت درجة عند قراء عرب يعرفون قيمة «النخل» و «مدينة المدن» وفق المكتسب المعرفي والتاريخي ، وربما المكتسب التذكاري ، او التذكرى لها ..

هنا تضامن اشكال سردية ، تستهلك وقتنا ، لتنفذ في مفاصلنا ، هي امتداد نص ، ونص آخر خلقته عاطفتنا ازاء «النخل» و «البصرة» وخلقته عقيدتنا ازاء الحرب .

هل يمكن ان يكون «النخل» خارج انثيالات الحلم وحدة الواقع ؟

لابد له ان يمتد بتلك الاستطالة من الماضي حتى المستقبل .. زماناً مكاناً ، وفضاء آنياً ، (فالنخل) .. كوجود وعاطفة وتراكم صور قلمية او اشعار او اخبار ، وذكريات ، قبل الحرب (ايام السلم) ، هو غيره ، في «الفاو» - مثلاً - بعد التحرير !

كذلك الأمر في المتغيرات داخل النسيج الحضري لمدينة المدن ، الناس الذين كانوا ، البيوت التي كانت ، الاسواق ، المدارس البساتين والذكريات ايضاً .. كلها تغيرت بفعل الحرب ..

النص ، هنا ، له صورة بشرية .. كذلك النخل ، والمدينة .

والكاتب لابد ان يستوعب ، بشكل دقيق ومرهف ، حركة الزمن والتحولات و ان يرى تفاصيل الحياة - زمن الحرب - التي لاتتكرر ، والملامح الروحية الجديدة لمعاصري «ابطال» النص : عباس وفاطمة وندى وسعدي وكريم وحسن والملازم فوزي .. والآخرون .. ، كما عليه ان يرى تلك الخدوش والنتوءات التي حفرها الزمن الحربي على الكائنات ، كما على (النص) .

وان يتابع تلك الفقدانات ، التي تضاف او تنتزع من جسد «النخل ...» و «المدينة» .. و «الناس» .. ومن روحها .

اذ ذاك سيقف الكاتب ، يقف عند متانة القوة الروحية ، عند حدة الواقع ، بمقدار وقفة النخل والمدينة والناس بوجه الغزو الإيراني

العدواني الشرس .. وان يلتقط تلك الحالة ، حيث الخير ، هنا ، هو الوطن .. ولا يمكن مهما كانت الحرب قاسية ، الاّ ان يرتشف النخل والناس والمدينة ، عصارات الارض ويتغذوا حتى ولو على نسمة !.. ان ذلك يدفعهم ، بالحتم ، للتخلق اكثر ، مع الحرية ، وللتجذر ، اعمق ، مع الأرض ، وللتيقن ، ادق ، من التاريخ والحكمة ..

ان رواية «لا تُحْبَك ولاتقص وحدها» ، هنا ، بل انها تقص وتحبك مع ركام كامل من الانثيالات عند قارئها .. او معاصرها .. لذا فهي تطرد اية عطالة درامية ووهن شخصيات او إرتباك حبكة ... ذلك انها تؤكد هوية ، وتعمق تمايزات بشر ، كلهم ، من حيث النوع ، قاتلوا .. كذا النخل .. والمدينة ، كفضاء .

وهكذا فهي لاتلغي التوجه نحو واقع معاش ، صلد ، وقاسٍ ، وتواظب على تحولاته النوعية ، وتنمو معها ..

انها (الرواية) التي اساسها : الحرب ... وبنيتها تشرب من ماء الحب والحلم والحقيقة . هنا (الرواية) هي المد الذي يقص جيداً مايعرفه الناس (خاصة ابناء المدينة والنخل) ذلك ان الوجود العياني للتاريخ ، والحلم ، هو الذي يستنطق الكاتب ليكون شاهداً ومقاتلاً وكاتباً ، معاً .. انه يقص واقعه المحسوس ، وفنه الذي يرتقي الى مرتبة الحلم .

لأن الحياة لم تمت زمن الحرب ، الحياة تنبض حتى في الدم النازف من جسد الشهيد ، ولابد لها ان تنبض في «النص» كذاكرة ثانية .

لا يكفي الامساك بانثيالات الحلم ، كواجب وظيفي يقدمه النص الروائي ، هنا ، ولا بتصوير حدة الواقع ، .. ان وظيفة (النص) ان يكون مادة اعلام ، وثيقة ، مرتبة من مراتب التاريخ .. وتلك مهمة شاقة وعسيرة .

اما حين تكون (الرواية) ـ اضافة الى ذلك ـ فناً متقدماً ، فهي تحقق ، اذاً ، ظفرها الخاص ، انتصارها ايضاً ، كسلاح في معركة .. نصرها على السلب كله والظلام كله ، والخوف كله ، والتردي كله .وان تحرر كل الاجزاء التي «دنستها» او «داستها» الضغوط العدمية .

لانها رواية مرحلة ، آنية ، ومرحلة لاحقة : لابد ان تعيد لخلاياها ، وخلايا ابطالها ، طاقة تجدد ونمو تتسع من حدة الواقع الى آفاق الحلم .

اذ ذاك ، بالفن الذي تحتويه ، تشكل «إعلاماً» مضافاً ، حياً وحضارياً ، ليس للمرحلة ، حسب ، بل للقادم من السنين والاجيال ، انها (صنعت) لتعيش في الابدية .. مثل اسطورة ، لان «النخل» ، ولان «مدينة المدن» وجدت لتعيش في الاسطورة ، وفي الابدية ..

الكاتب الروائي ، هو الذي يعمل يده في المشهد ، يجرده ، ويجدده .. معاً . ربما يلجا الى التقاط جوانب معينة وعجيبة من وقائع الحرب ، من زاوية خاصة تتقاطع مع الجوانب الراسخة من الحقيقة العامة ، انه حر في استحضار الاشخاص الحقيقيين ، او الشبيهين بالحقيقة ، ويعيد خلقهم روائياً ، لانه على معرفة حقيقية بهم وبظروفهم .. تلك الضرورة الابداعية في بنائية وتشكيل المشهد وفق الرؤى ، وليس ـ كما هو ـ في الواقع وحده .. تلك مهمة الرواية الخالقة ، لا الرواية الخَلِقة ..

ـ وضع المشهد امامنا بحيث نتلقاه صورة تتكشف تدريجياً او مسرحية يجري تمثيلها ..

ـ العرض المشهدي (البانورامي) في الرواية ، هو تمثل الجبهة عرضاً وطولاً .. ولكن للنص ـ جبهته ـ الخاصة ، تتجلى في التعبير الحي عن حدة الواقع ، وانثيالات الحلم ، معاً ... في تعبير حي ، بدلاً من عرضها مباشرة مثل «وثيقة» جامدة .

ويعرب السعيدي كان يراقب ، باستمرار ، المشهد الواقعي الذي امامه ، او يعيش تفاصيله ، نبض الحياة في النخل والمدينة ـ الجبهة ـ والحرب .. لكي يرى التعاقب ، كيما يتمكن ، عند الكتابة ، من ان ينظر الى القصة ، مرة ، من علٍ ، وكيف توضع في «مستوى» النظر ، للقارىء مباشرة .. ربما يفعل ذلك من اجل تحقيق جانب معين من جوانب فكرته المركزية (صمود مدينة البصرة ، واهلها ، ونخلها ..) ، والتي افضل مايقوم به للكشف عنها ، امتلاكه اسلوباً متفرداً وغير مزاوج .

إلاّ ان الكاتب ، عادة ـ يتمسك بحريته التعبيرية ، لكي يعتمد على اي «المصادر» يختار كيما يغني استخدامه الامثل في الوصف التصويري او التداعي ، في الحلم ، ام في الواقع .. حينما يتطلب شكل الرواية ذلك .. وحينما يتطلب ذلك ، ايضاً ، بنائية مشهد محكم ومؤثرٍ ..

احياناً نولد المشهد ، ونعيد بناءه ، من مشهدين (حاضر وماضي) من معركتين في مكان واحد : في الفاو ـ مثلاً ـ ايام الغزو العثماني ، او البريطاني ، او الفارسي في العهود القديمة .. او في الحاضر ، تلك مهارة الافادة من الوثيقة التاريخية ، من الذاكرة التاريخية ، ومن مفردات حياة وحلم مدينة مشهورة ، منذ البدء ، كالبصرة ..

عاشت حروباً عديدة ، وانثالت فيها احلام عديدة . وصنعت وقائع عديدة ، هل يفترض ان تكون رواية الحرب حقيقية تماماً في وحداتها ، وفي العلاقة بين تلك الوحدات ؟ وهل يكن ـ من جانب آخر ـ ان تكون ثمة حقيقة كاملة في غياب (منطق) العدو ؟

إين منطق الرواية ، إذاً ..؟

اين سلطتها المستقلة عنا ، والتي تشهد على حقيقة إرادتها الواضحة ؟ تلك اسئلة .. تفرضها حساسية رواية الحرب كونها لاتستطيع ان تتوغل بعيداً في الحلم والخيال ، ولابد ، في الآن نفسه ، ان تبدو مستفيدة من الحلم والخيال ، واضحة ، كما الحقيقة ، مبشرة ، ومحرضة .. وان تكون الحقيقة ـ الموضوعية ، كما الرواية ، من وجهة نظر النص .. حيث تختفي المسافة (الخط الوهمي) بين «الخلق» و «الواقع» ، وحيث يبدو الشهيد «سعدي» ، موجوداً فعلاً في «الشلامجة» او «ام الرصاص» او «الفاو» او «أبي الخصيب» او «مجنون» او «نهر جاسم» او «الدعيجي» ، او انه كان يقاتل ، فعلاً ، في هذا الراقم او ذاك ، في هذه القمة او تلك من ذرى شمال الوطن ، كما انه كان يقاتل هنا او هناك في شرق البصرة وهور الحويزة والمالح ... في السهوب والبراري ومخافر الحدود ..

ذلك ان لذة قراءة النص ، في رواية الحرب ، تدنو من لذة بيان النصر وإعلانه .. فالبيان العسكري ، هو نص آخر مكثف لروي احداث ، يختزل عناوين وشهداء وبطولات وخطط وفوارق ، واستحالات وآلام بشر ودماء واموالاً واحلاماً وامنيات .. لذة قراءة

النص في رواية الحرب . لذة غير محايدة ، لانها منحازة اصلاً الى الحلم ، كما هي منحازة الى الواقع ، النخل ، المدينة ، البشر ، التاريخ .. فالحرب تجعل قارىء النص من ابنائها ، منحازاً لها من وجهة العاطفة العراقية ، والانتماء العراقي ، والتاريخية العراقية ..

قال الزوج (عباس): انت لاتخافين يا فاطمة .

قالت (بيقين ثابت) : لست خيراً من هؤلاء الشهداء الشباب (مضت ،كان لها حفيف مثل حفيف نخلة)

هنا ، الحوار ، يتسع للتعميم .. يجد نفسه خارج النص ، في الوجدان العراقي ، وفي الواقع العراقي ، قد نسمعه (او نسمعه بالفعل) عند كل العوائل البصرية .. وهو (هنا : داخل النص) اكتسب شكل الواقع ، رغم انه (كلام نص روائي) اكتسب شكل اليقين وحجمه واشاراته ..

لماذا ؟

لان هذه الواقعة ، مشاعة كمعلومة ، ومشاعة كشعور .. لانها حالة عامة في «مدينة المدن»

وكل الزخم القتالي في النص ـ كمعلومات ووقائع واحداث وعادات يومية ـ هو في التناظر الحياتي له كثافة وجود فعلية .. لكن الكاتب يقتطع المساحة المكانية التي يشكل فيها مُشاهده ، بدءاً من «باب رمانة» حيث تبدأ الرواية استهلالها بحوار ، في منطقة العميرية التابعة لقضاء ابي الخصيب ، فيكتسب المكان : «جلالاً خاصاً كانه قد خلق للنخل ..» ، ثم ينفتح على فضاء «مدينة المدن» من خلال انتقالات ابطاله ..

ولان الزمان هو : زمن الحرب ... ولان المؤثرات هي : القصف المدفعي المعادي ، او المشاركة المباشرة بالفعل القتالي (بالنسبة الى عباس ، سعدي ، الملازم فوزي ..الخ) ..

ولان الجذور هي الاب وإنثيالاته عن النخل : (نحن ابناء النخل ، حين يولد لنا طفل ندفن حبله السري في اصل نخلة مباركة) ...

فإن التبدلات ، والتغيير يتبديان ، كذلك تتبدى الخصوصية ، في التقابل : التذكر في موازاة الحالة ، والتداعي والحوار في موازارة الواقع .. وفي التحولات للموجودات حتى الصغيرة (السعف المنشور يتدلى بخوص كالاصابع الطويلة المنداة ، في اللحظة ، الآن ، تبارك النخل ، مثل اشواك الصريم ، او الصبير ..

قال :ـ هل تشعر بالقصف فتنتفش ؟

ـ النخل ، يابني ، يعشق مثل بني آدم ، مثلنا تماماً ..»

ويتسع الشعور بالمواجهة والبقاء والصمود ، كيقين اساس في رواية «النخل ..» داخل بنية العائلة ، ورؤاها ، وداخل بنية الواقع وتفاصيله ، وداخل بنية مشاهد النص ، من السرد الى الوصف ، الى الحوار ..

كما يتسع الفضاء : من البيت في «باب رمانة» الى «ابي الخصيب» فالقبلة ، فساحة سعد ، فالجبهة فمدينة المدن كلها ..

وبقدر خصوصية كل بطل ، من ابطال روايات الحرب ، فإن الشريحة الاجتماعية ، تتكرر في الوقائع ، وفي التفاصيل ، وفي الوجدان ، حد ان تشمل كل عوائل البصرة ، لانها ليست حالة فردية ، ونموذجيتها تشع في شموليتها ، إذ تبدو ، بعد ذلك ، شخصيات (النص) هي شخصيات الواقع وهي ، ايضاً ، قد لاتختلف عن شخصيات (نص آخر) من حيث الجوهر والملامح ، وربما الوقائع العامة ، والفضاء المحيط .. لكن «النخل ..» ـ كاية رواية من روايات الحرب ايضاً ـ لايمكن ان تحيط بكل الوقائع والتفاصيل ، ولابد ان يختار الكاتب مشاهد من المشهد العلم البانورامي ، وجزءاً من التاريخ لاكل مفردات التاريخ ، وبعض الاحداث ، لا الاحداث كلها ، ومساحات مكانية تقترن بحركة الابطال ، لا المساحة المكانية للمدينة او للوطن ، كلياً ..

لكن اشعاع ذلك (الجزء) ، يبدو في عموميته ، وكانه يتمثل (كل) زمن الحرب ، و (كل) فضاء الحرب ..

الفارق الجوهري ، هو في «توظيف» الوقائع ، واقتطاعات الواقع ، وانثيالات الحلم .. وانماط الإستجابة لمخيلة تغني «مادة : النخل» ... وتخرجها من لغويتها ، ونباتيتها ، الى مجال مثالي من التشكلات ، و «الممارسات» ، ايضاً ..

وهذا مايجعل الحرب متجسدة (في النص) ، في الحلم ، وفي حدة الوقائع .. وكانها الواقع ، تماماً .. وذلك مايمنح القراءة لهذا النص شمولية لذة ، ليس فقط في «منطقها» (الخاص بالنخل ـ مثلاً ـ) ، وحسب ، بل ايضاً في التوليدات الثرة الدلالة ، لهذا العالم السخي ...

ربما .. ليس في النص ماينطوي على مفاجاة ، في الوقائع ، والتوقعات ، كونها تلامس الواقع ، وتستفيد منه ، وتغتني به .. وربما نتوقع نهايتها المفتوحة ، كما دخلنا من استهلالها المفتوح .. ولكنها ، في الصميم ، تخلق ذلك الايقاع المتصاعد ، والتوتر ، في بعض مشاهدها خاصة (استشهاد سعدي .. الخ) (قطع يد ندى) ... بما يحفز ويثور داخل القارىء ، ويستوفز حوافزه بشكل مضاد للعدو .

□ .. في بنية النص : اعادة قراءة :

يبدأ النص ، في استهلاله ، بحوار يرفض الرحيل عن المكان : (باب رمانة ..) وينتهي النص ، في ختامه ، بحوار ، وخروج الى المكان : البستان ، والبيت القديم ذاته في (باب رمانة) .

وبالرغم من ان الكاتب يرسم دائرة ، اي ان النص ، يشبه قصيدة مدورة .. لكنه لاينغلق ـ بالمكان ـ بل ينفتح على افق قتالي : يرفض (عباس) قضاء اجازته ، في بيتهم الجديد داخل مدينة البصرة ، ليعود يدافع عن بستانه ، ووطنه ، مشاركاً رفاقه المقاتلين هناك ، والذين نصبوا المدافع العراقية في البستان ..

وبين رفض الرحيل ، والخروج الثاني (رفض الاجازة بمعناها الفني ..) تمشي اوصال الرواية على معابر عديدة تداعيات ، احاديث الأب التي تعمر الذاكرة عن النخل ، واسراره ، وفحل النخل ، حيث يصعد امام انثاه المدُ لَلّه ، والاعذاق كالمصابيح ، والتمرة مثل حلمة ، والدبس مثل خيوط الحلاوة ...ثم يرسم المشهد بتلك الوصفية المثقلة بالتفاصيل :

«كانت المدينة الصغيرة قد استيقظت ببطء ، تدب الحركة في البدء ، عند علوة الاسماك ، الصبور والروبيان والمزلق والبيفوت والبياح ، وعند موقف الباصات الخشبية القديمة ، موظفون وموظفات وطالبات يخرجن من البساتين بوجوه ندية . وحياء قروي ، خصيبي ، مسرعات خشية سقوط قذيفة طائشة ، فشارع السوق عار من النخل . وليس فيه ـ ثمة ـ مايصد القذيفة في الفضاء . والشارع الطويل يمتد من «اللبناني» حتى (باب سليمان) ، ضيق تقوم على جانبيه ، فوق الرصيف ، اكياس الرمل لتحصين الدكاكين والمحلات والمارة من شظايا القصف المتوقع ، في كل لحظة . ففي الشارع حركة مستمرة لأرتال السيارات العسكرية النازلة نحو (ابو فلوس) ، او السيارات القادمة من (الزين) . وكان كل شيء مهيا ، كما يبدو ، لصد عدوان جديد لاشك سيقوم به العدو على المناطق القريبة ، في كوت الزين وجزيرة (ام الرصاص) . وكان لابد للمدينة ان تتهيا للقصف المعادي الذي يسبق هجوم العدو دائماً ..» (ص ٦)

لايدع الكاتب ، هنا ، مجالاً للاستنتاج ، انه يصف المشهد ، ويعلق على بعض تفاصيله بعبارات تفسيرية ، دون ان يجعل للقارىء فرصة ان يعيد تشكيل المشهد ، ومن ثم الاستنتاج عن الحالة : تعبئة ، تهيئة ، ام سلام ... فالكاتب يزجنا ، تماماً ، في حالة الحرب .. وهو يسجل نبض المكان بعدسة واقعية تماماً ، وتفصيلية ، مضافاً لها (التعليقات) ، وهي اضافة (مقالية) على وجه الدقة ، وليست وصفية بما يوحي بالحدث القادم ..

لاتشف هذه المقاطع عن توتر ، في ظاهرها ، انها ترتاح بالتفسير ، حيث يلقي الكاتب العبء عن كاهل التقنية .. بلجوئه الى (المباشرة) و (التقريرية) .. لكن اي مشهد ، يحتمل بنائية اخرى ، خارج الوصف ، وفي ذهن المتلقي الواعي ، المنفعل مع النص ، وذلك مايحيل (النص الثاني) الذي يتشكل في ذهن مثل هذا القارىء الواعي ، الى حالة من القلق والخوف على المصائر ، خاصة ، وان المكان : سوق ، وان السوق ، او شارع السوق عار من النخل (وليس فيه ـ ثمة ـ مايصد القذيفة في الفضاء ـ كما يعلق الروائي تعقيباً ..)

كيف نحكم على (نص) كهذا ؟

نستعير هنا ، قولة رولان بارت عن «لذة النص»(٧) :

« .. إذا قبلت ان احكم على نص ما حسب اللذة . فلا يمكنني ان انساق الى القول : هذا نص جيد وذاك نص رديء . فلا قائمة للجوائز ولا نقد . لان النقد يتضمن دائماً هدفاً تكتيكياً استعمالاً مجتمعياً ويتضمن في اغلب الاحيان غطاء خيالياً . إنني لا استطيع ان احدد مقدار قابلية النص للاتصاف بالكمال ، ولا استطيع ان اتخيل ذلك ، كما لا استطيع ان اتصور النص مستعداً لان يدخل في لعبة المحمولات المعيارية : هذا مفرط وذاك غير كاف ، ليس في وسع النص (شان الصوت الذي يغني) ان ينتزع مني سوى الحكم التالي ، الذي ليس نعتاً باية حال :

هو ذاك

واكثر من ذلك ايضاً :

هو ذاك بالنسبة إلي .

وعبارة بالنسبة إلي هذه ماهي بالذاتية ولا بالوجودية ، بل هي نيتشوية : «... انه في العمق دائماً نفس السؤال : ماهذا بالنسبة إلي» «من الضروري ـ لعله من المستعجل ـ مناصرة ذاتية معينة صراحة : ذاتية اللاذات التي تعارض في الوقت نفسه ذاتية ـ الذات (النزعة الانطباعية) ولا ذاتية الذات (النزعة الموضوعية) . ويمكن تصور هذه المناصرة على شكلين : مناصرة «بالنسبة» التي توجد داخل «ماهذا» ، والمطالبة بتدخل القيمة في خطاب المعرفة ، والحفاظ على هذا التدخل . ثم الاهتمام بعد ذلك بـ «مَنْ» اي بذات التاويل . هنا يقول نيتشه : «لا حق لنا في التساؤل عمن يؤول ، فالتاويل ذاته ، ذلك الشكل لارادة القوة ، هو الذي يوجد (لا «من حيث هو موجود» بل من حيث هو سيرورة وصيرورة) من حيث هو هوىً ..»

إزاء نص مشهدي داخل البنية العامة للرواية (النخل ..) ، ربما انحاز الى «المشهد» كهوى .. ذلك ان «كهوى» ، هنا ، هو امتداد للانتماء : المدينة ، ثم الوطن . عشرة الحياة في ذلك المكان ، وسط النخل والبساتين والاسواق ذات الظل الندي .. ، عاطفياً انحاز الى المشهد ، (هو ذاك بالنسبة لي) هوى .. حيث يختلط (الذاتي) بالموضوعي (الارتباط للمدينة ، مع الانتماء للوطن) .

والخروج من (النزعة الانطباعية) الى (النزعة الموضوعية) في تحليل النص ، او تشهيه ، يخسرني هواي .. وهذا النص ، مثل الرواية بكاملها لاتقبل التاويل .. لكنها تعيش في نسيج الذاكرة ببنيةٍ اخرى ، حسب شدة هوى القارىء ، وانا هنا لا اريد ان اقسم القارىء الى «جنوبي» و «فراتي» و «شمالي» .. لكن ثمة تاثير ، هو مثل السطوة ، يدخل في الخصائص النفسية والمعرفية للمتلقي ... لغة ، واندماجاً بالمشهد ، وتفاعلاً معه ... ذلك مالانستطيع ان نقتطعه . او نقطع فيه .. صحيح ان الاعمال الكبيرة تدفع الى «لذة نص» ، في القراءة ، لكن ثمة من يضجر من صفحات عديدة في «الاخوة كرامازوف» ، او في «الحرب والسلام» . وربما لايستطيع «كل» المتلقين ، بل ذلك حتمي ، ان يتلقوا «يوليسيس» بنفس «اللذة» .

وهكذا لايستطيع الناقد ان يعزل نفسه عن «الموضوعية» ، كما لا

يستطيع ان يفصل مشاعره عن «الذاتية» عند التلقي والفحص .

هنا .. اذا ، لذة منحازة .. للجوهر ، ولكنها «موضوعية» ازاء تفكيك بنية النص . وهذه ازدواجية اعترف بها .

لماذا يقدم لنا يعرب السعيدي مشهداً مكتظاً بالاشارات التفسيرية والتقريرية ؟ هذا السؤال (موضوعي) لاعلاقة له بلذة النص الا ذاتياً ، لانه يشوه تلك اللذة . هل تلك (الاضافات التفسيرية) ناتج «ضغط» طبيعة توجه الرواية ، واشتراطات تصميمها للمشاركة في مسابقة معلومة الاهداف ؟ ولناشر واضح الاهداف ايضاً .. ربما..

.. ان السعيدي لايصوغ خطابه الروائي ، فناً خالصاً ، سرداً حكائياً بذاته ، بل يوشحه بذلك الخطاب السياسي ـ التفسيري ـ المباشر ، لتقرير حالة .. او توثيقها .

يتساءل :

ـ فيم الحرب

لم الحرب ؟

ـ وهل لا شيء غير الحرب ؟

ـ الحرب ، الحرب ، الحرب .. » (ص ٧)

ويعقب : ـ حيوانات ، زمايل ..

هذه «الضربة» التي تكبس على توتر الاسئلة ، تحبط «لذة» القراءة . لكنه حين يقارن ـ بالتشبيهات الجميلة ـ حتى الابنة (الطفلة ندى) بالنخل : «ندى تدرج خلفه وجدائلها الصغيرة مضفورة مثل سفيفة خوص ، كانت مثل فسيل صغير منشنش ..» يرتفع بالحالة الايحائية ، الى مرتبة فن .. حتى في استعارته مفردة متداولة شعبياً «منشنش» ، وغناها الايحائي العالي ..

.. انه (الكاتب) يصف المنطقة (المكان) ، ايام زمان ، ويستذكر قصص ومواقف والد البطل ازاء «العابرين» من ايران ، من تلك الضفة من الشط .. متجهين الى الكويت او البصرة ، عبر النهر ، او عبر البساتين .. فالمنطقة «مرشحة» للعبور .. وإن كان هذه المرة بصيغة عدوان .. واعداء ..

«لم يكن (والده) شرطياً او حرس حدود . كان فلاحاً خصيبياً يحيا في ظل نخلة .) ومع ذلك فهو يصطاد «العابرين» لانه ـ بخبرته ـ يعرف نواياهم .

والكاتب يصعد حالة التذكر ، وصايا والد البطل وحبه للنخل ، رعايته له ، كيفية تربيته ، انه يقدم التفاصيل ليكون المشهد العام متكاملاً ، ووحدة العلاقة بين طرفي العنوان «النخل/ يا/ مدينة المدن» متحققة ، فيتوغل في تفاصيل ثرة وجميلة (رعاية النخلة ، رعاية فرخ البرحي ، وعملية فصله عن امه ثم تربيته ..) كيما يوصلنا الى السؤال الحاسم ، متدرجا بنا في كشف ارضية المشهد :

ـ فيم الحرب ؟ فيم ضرب النخل بالصواريخ ؟

ـ اية معصية ، اية خطيئة

ويكرر التعليق : ـ حيوانات ، زمايل ..

ومنذ البدء يعرفنا الكاتب بابطاله : عباس رب اسرة فلاحية ، فلاح ومقاتل اسمه عباس حمادي الخصيبي (لقبه مشتق ككناية من المنطقة : ابي الخصيب) .. وزوجه (فاطمة) ربة بيت ، فلاحة طيبة ، وابنتهما الطفلة (ندى) .. ثم نتعرف على جار العمر حسن الماهود ، الذي اعفي من الخدمة لانه اخ شهيد ، وهو يرفض ذلك ويخجل ان يواجه اسرته ، لذا فهو يتهرب منها ، في المضي مع اسرة عباس ، اغلب الوقت .. ثم نسيبه كريم .... وبعدئذٍ نتعرف على المصور في التوجيه السياسي سعدي ، الذي يفتتي مشهد الإندفاع لتصوير معركة تطويق لمتسللين ايرانيين ، بتلك الحالة المتوهجة ، حد الاستشهاد .. وجرح عباس واعتباره من المفقودين .. وهو مشهد الذروة في كل فصول الرواية ..

اما والد عباس ، فهو الغائب الحاضر دائماً .. عبر التداعي ، وعبر حكاياته ، التي يتذكرها (عباس) وتشده ، تشحذهمته ، وتعمق إنتماءه ... وهي الحكايات الاسترجاعات ، بني داخل بنية السرد الحكائي ، هي وحدها التي تنطوي على موحيات اسطورية ومخيلة خصب .. وهي التي تشكل «نصاً» آخر ، داخل (النص) يستوحى من تلك القرائية ، والاس الاسطوري ، الديني ، القرآني :

ـ اتدري يابني ، حين اراد الله ان يطعم العذراء وقد نفست ، هب الشجر كله ليحظى بالشرف العظيم ، تين وتفاح ورمان وزيتون واعناب ، اشجار شتى ، شجر السهول وشجر الجبال وشجر البوادي واشجار الماء ، بغصون تخلب الابصار واثمار دانية ، ريانة ، وكان الطفل السيد يفتح فمه كفرخ طائر ، يريد الحليب ، وثديها ناشف ، ثدي عذراء لم يمس حلمته إنس ولا جان ، فجاء امر الله : (وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً ..) فهزتها ، فتمايلت ، ونشنش سعفها الاخضر الطويل ، وتدلت فيها عذوق الرطب بتكوين إلهي ، جني ، يتساقط كشرائح الشفق ، وحين وضعت العذراء في فمها اول حبة رطب در الحليب من ثديها كالنور ، واصطبغت اصابع العذراء بقشور التمر كالحناء ...» (ص ٢٤)

هنا راوية آخر ، لغة اخرى ، كنائية .. تزاوج بين الوصفية ، وتمثل النص القرآني ، وتحويره قصاً ، وبشفافية اخاذة ، هنا ، لذة نص ، في قراءته ، وفي بنية تشكله ، وهنا ، غنى ، لسياق السرد ، موحى ، ومقاربات تدخل في نسيج النخل ، ومدينة المدن حتى القشور التمرية ، اصبحت مثل الحناء ... وهنا كناية ، تمتد بدلالتها الى «الفاو» (مدينة الحناء) .. ، الى واحدة من خصائص ، وصفات ، مدينة المدن ..

هنا (لذة نص خاصة) .. تجذب المتلقي ليتناغم مع الخطاب ... في

وحدة عضوية للسان ... وهو في مشهد آخر يشتغل على بنية طاردة .. بمعنى انه يشكل المشهد الماضوي ليحذر من الإيرانيين ، يخلق تراكماً للرفض .. اذ يصور الذين يعبرون النهر منهم ، ومعهم «مواد التهريب» ، بجنائز متيبسة قديمة منبوشة ، وهياكل عظمية نخرة ، محفورة وجماجم مسطحة بيض ملومة تندس في تجاويفها لفائف اخرى : نقود وترياق وحروز ورسائل وإطلاقات .. (امانات ، امانات) هكذا يدعي الايرانيون حين يصطادهم الأب ، (الجنائز والمهربات) «امانات» (ليس للموت عند هؤلاء حرمة) تلك هي الخلاصة الحكمية من وراء النص الآخر المستحضر من ذاكرة ، ومن تداعٍ ..

ان الكاتب هنا يرتب لنا مشهداً - ارضية - عن الحرب ، ليُعين ذاكرتنا الحالية على فهم نمط الذين نقاتل .. (ليس للموت عند هؤلاء ، حرمة) ... وهو ، مع المشهد المتذكر الاول عبر تداعيات (حكايات الأب التي يبثها الكاتب داخل النص ، كراوٍ آخر..) تتراكم مشاهد متراصة ، مع بعضها ، لتشكل في الحصيلة موقف الضد والحذر من هؤلاء ..

لكن الكاتب يعرب السعيدي لايكتفي بالنص لتثوير موقف او تعميقه ، بل يلجا - كما لاحظنا سابقاً - الى التدخل المباشر (بتعليقات .. مقالية) او (افكار) هي في اللب من نص مقالي . داخلة - كهدف وظيفي للرواية - داخل النص الروائي - السرد ، الوصف ، المشهد .. إن حشد العبارات (الإعلامية) او (التعبوية) او حتى (السباب) .. لا علاقة لها ببنية روائية :

- هؤلاء الأوغاد لن يكفوا (ص ٢٧)

اجابه كريم بنبرة ضاحكة ولهجة فارسية مصطنعة :

- هازا خميني آدب سيز مايوكف هرب

- اسلح .. على هكذا عمائم .. (انظر بقية الحوار صفحة ٢٧)

مثل هذه (التعليقات) و (العبارات) ربما نصادفها في الحياة اليومية .. ذاكرة الكاتب تلتقطها ، اذاً ، لتحشو بها النص الروائي ، انها ، إمتثالية لخطاب سياسي ، بنزعة اخلاقية معينة . بنقد دالٍ ، ادانة لحماقة ، لكنها - فنياً - تضعف بنائية المشهد ، لانها قريبة من سخرية شارع ، من ذائقة هجاء شعر شعبي ..

في حين ليس كل الوحدات اللسانية يمكن ان تصلح لأدب متفوق ، لحيز بناء معماري روائي ..

ان الحوار المتماسك ، المشغول ، المعتنى به ، يمكن ان يسقط الاعداء ، يدينهم ... وهو يعطي غطاء لفعل تعبير عالٍ ... كذلك ، الوصف ، السرد الحكائي ، التداعيات ... لغة تاتي بالخطاب ، وتوصله الى الوهج ... يمكن ان تنبي حافات واسس ومقاربات في هيكلية رواية ..

اما «عبارات» ، كتلك التي جاءت/ وراحت .. (هازا خميني ادب سيز .. الخ) فهي لا ترفع ابتسامة سقطت من شفاهنا الى حجم هلال .

الذي يدفع النص - كي يشحن بالحرب ، ويتموضع معه - . تلك الحبكة ، وتلك الدراية لإحتدام لغة ، ولتفوق صورة ، ولخلاقية مشهد ، ولغنائية حلم .. «قطع ذراع ندى/ استشهاد سعدي ، هواجسه ، حبة لكاميرته مقاومة عباس للموت بعد جرحه واستعانته بالنخل ، وتلك الحالات التي تنبت لها روح جديدة داخل عقل المتلقي لتحلق فيه بعد القراءة ، وخارج النص .

راحت مهمة ووظيفة «الآيديولوجية» التي تَصبغ العمل بلونها من اول الكلام الى آخر الكلام في النصوص القصصية والروائية ، التي يهيمن عليها الهاجس الواقعي ، ويغلب عليها اللونان الابيض والاسود :

(ضخ) الافكار ، عنوة ، في جسد العمل الابداعي .. زوائد ... تضعف الوهج وتقتل لذة القراءة . فتسقط مع النص ، تحت اللسان !.. في ذلك الفراغ الذي لانحب .

هنا ، في التالي ، تدخل لغة التحقيق الصحفي ، تؤثر ببنية المشهد :

«ما ان يصل عباس الى ساحة سعد حتى ينفعل الى حد الحماس ، فكل شيء هنا يستجيب للحرب إستجابة حية ، الارتال العسكرية ، والجنود العائدون من الجبهة ، او العائدون إليها ، شيء مدهش ، عراقي ، يتوحد في دبابة او خوذة او في رتل عائد من الفاو ، ايام شباط وآذار ، معفراً بسباخ المملحة - دباباته وناقلاته وجنوده ، مناظر ما رات عين مثلها ، حماسية ، اليفة ، وتقف عند مضيف ، اي مضيف لايهم ، بني لام ، البودراج ، الفتلة ، السعدون ، كنانة ، السادة .. والقدور والشاي والخراف والبيارق والابل والسيكاير والاناشيد والبيانات وساحة سعد مضاءة حتى الصباح ، والناس موجودون دائماً ، في الليل او في النهار ، وفيهم شيء عميق واضح ، واصوات ترتفع باعمدة شفيفة تستجدي الضيف ان ينزل ، ولابد للمقاتل ان يانس كل شيء ، وان يحب الليل البديع في ساحة سعد ، والفجر الطالع على ساحة سعد .. حتى عباس ، لم يكن قد راى ساحة سعد من قبل بهذه الفتنة .» (نلاحظ : حتى عباس لم يكن قد راى ..)

وكان - بالفعل وليس كان - الكاتب ، هو الذي يصف من خارج السياق ، ويحمل النص ، خطابه الصحفي - الوصفي ، المشبع بتعليقات وانتقالات ، وخواطر لاتتبدى من وجهة نظر (عباس) ، او ان الكاتب لم يتمكن من وضع عباس في صورة الرائي ، المتكلم ، الناظر ، المعقب ، المعلق .. هذا المشهد نظر إليه من خارج .

صحيح انه يدخل سياق الحرب .. لكن الكاتب/ البصري المولد والنشاة والعمل / والعاطفة/ يريد ان يفي دينه لمدينته ، للمكان ، بالتقاطات وثائقية ، ربما تغادر المضايف مكانها ، تغادر ساحة سعد حالاتها .. ربما ...

اذا ، فهو يستعجل هذا التقرير الصحفي ، لان يتناول تاريخ - حاضر ، ساحة وناساً وجنوداً وإلتقاطات بصرية .. لايريد لها ان تهرب منه .. مثل يوميات مدينة . حسناً .. نحن مع مشروعية النية ، ولكن ما الفرق بين الخبر الصحفي ، والتحقيق الصحفي ، والقصة ، والرواية ... اذا ضاعت الحدود ، او تداخلت ، فذلك ممكن ايضاً لو نحت الرواية منحى «اللارواية» ، اصلاً .. ذلك ، ان مقياسنا في الفحص النقدي وتحليل المشاهد ، سيتوجه الى خدٍ آخر ..

لنستمع الى صوت الوصف ، كاملاً :

(.. حتى عباس ، لم يكن قد راى ساحة سعد من قبل بهذه الفتنة ، كان كل شيء فيها جميلاً ، وبصرياً جداً ، وفيه وداد وتوق وروحية

عميقة ..»

كيف يتشكل هذا الوداد والتوق والروحية العميقة . ذلك لم تخلقه حالة وصفية ، بل جاء ، هكذا ، تقريرياً ، وكأنه قانون !

(الناس هم الحقيقة ، والاشياء تنبث على الفور ، بيضاً كقدد الجمار ، وحمراً كالدم ، لكنها اعتيادية ، تدخل الى القلب او تخرج منه كالانفاس ، والاشياء تمتد لاتنقطع مربوطة بخيوط مطاطية ، وهي في كل مكان وتحت كل نخلة وعند كل ساقية ، وكان هناك دائماً فُرسٌ وكركه وانكليز .. سألته :

ـ لماذا يا ابي

قال :ـ الدود ، يابني ، يسفي نحو الحلاوة . فحذار حذار مادمت تملك كل هذا النخل والرطب في العذوق ، والنخل يسمق ، واشواكه ، إن ينقطع عنه الري ، تصبح شديدة ، يابسة ، قاتلة ، بلون القيح ، نزلوا البر ، اذن ، بعمائم ملفوفة وريش ابيض ، وملابس مرجوجة ، ملأوا الشاطيء ، ونظروا مبهورين الى النخل ، يرطنون ، فدوت على الفور اصوات الرصاص ، وانهال عليهم من بين غابات النخل رشاش حام ، متصل ، واهتز السعف ، فتراجعوا محصورين بين جيوش النخل وامواج الشط ، وصار واحد لايدري اين يلجأ .. فالنخل مكتظ وكل جذع يستدير بعرض رجل ، وترتفع بعلو عشرة رجال ، الرعب والتوجس والموت المتربص خلف الجذوع او في السواقي ، او في قمة نخلة ، وحين هربوا خفافاً يتلفتون ، رق النخل حينئذٍ ، وإنسرح سعفه الطويل المندى كأذرع انثوية رخصة (كسولة) . (ص ٣١)

الكاتب ، هنا ، يدنو من خطاب معرفة ، (الناس هم الحقيقة) ويتوغل في التفسير ، لكنه ، ايضاً يتكيء على خصب الحكمة والخبرة في تداعيات الابن (عباس) لاحاديث ابيه ، وهي ذاكرة تعمق المعنى التاريخي والحياتي لدور النخل ، في صد الغزو الأجنبي ..

وهو، يعطي كمقابل تذكري ، صورة النقيض .. حين تم تحرير الفاو والشلامجة ومجنون كان المشهد العام الذي قدمه الواقع ونقله التلفزيون ، واشرطة السينما : النخل محترقاً او مقطوعاً .. ان مافعله الاعداء ، اول مافعلوه ، حين اغتصبوا الارض غِيلةً ، انهم اغتالوا النخل وقتلوه .. لانهم يعرفون قدرته على الاخذ بهم والنيل منهم .. نلاحظ في المشهد الجديد (بعد التحرير واسترجاع الارض) ارضاً .. كانت بساتين وغابات ، نخلاً وجناناً .. انها الآن ، تضاريس مليئة بآثار الآليات والجثث والعوارض والمصدات وحقول الالغام .. ارض مكشوفة ، تماماً ، النزال فيها واضحٌ ، لايقبل التمويه .. في حين لم تكن تلك الارض ، كذلك ، فيما مضى ، ازرق عميقاً في عز الظهر من كثافة الغابات التي تغطيها .. الاب ، يسترجع ذلك ، ويغذي ذاكرة الابن ، الذي يستعيد ، من خلال الكاتب ، تلك الرؤى ، لاغناء بنائية المشهد ، ومنح ايقاع الراوي دفقاً من الغنى والليونة والخضرة ..

«.. ان اكون مع من احب وافكر (في ذات الوقت) في شيء آخر : هكذا اتوصل الى احسن الافكار واخترع بصورة افضل ماهو ضروري لعملي ، كذلك شأن النص : يبعث في لذة احسن اذا ماتمكن من ان يجعلني انصت إليه بكيفية غير مباشرة ، اذا ما دفعني ، وانا اقراه ، الى ان ارفع رأسي غالباً وان اسمع شيئاً آخر ، فلست بالضرورة ماسوراً بنص اللذة ، قد يكون فعله خفيفاً ، معقداً ، دقيقاً ، شارداً على وجه التقريب : حركة رأس مفاجئة ، كحركة رأس طائر لايسمع شيئاً مما ننصت إليه . ينصت هو فلا نسمعه»[٨]

.. كذلك نحتاج ، ونحن ننغمر بتفاصيل المشاهد التي يضخ فيها يعرب السعيدي الافكار السائدة ، وحين يميل بالنص الى ذاكرة الأب ، نسمع النص يغني ، وننصت الى لذته ..

ان عرض التفاصيل اليومية للحياة في مدينة البصرة في ظل الحرب ، عبر تلك المشاهد الموزعة على عرض الرواية ، والمتجمعة في بؤرة فكر واحدة : الصمود وتعميق قوة اليقين العراقي بالنصر .. تمنح المشهد العام (اذا حق لنا ان نجمع المشاهد ونربطها ببعضها) .. مداه الإبصاري الملموس ، موشىً بتلك الآيديولوجيا ـ الأطروحة ..

وهي حالة مختلفة عن السياق في رواية عن الحرب مثل : الحرب والسلام ، هناك ، يلجأ تولستوي لتقديم صراع بين عاطفتين ، جيشين ، نمطين من البشر ، واحياناً صراع بين حقيقتين داخل ذات النفس البشرية .. ان يصعد الصراع من الذاتي ، الى القومي ، من الصراع مع النفس ، الى الصراع ضد عدو غازي .. دون ان يخلط الاوراق ، انه يقدم ذلك كله بخطوط متوازية .. قصتين في رواية .. تماماً كالمونتاج المتوازي في السينما .

في حين تلجأ روايةالحرب في اميركا الستينات الى العودة الى ذلك الشعور القومي المضطرب بين الخطأ والصواب ، حيث كان الشعور بالقوة (الداخلية) ، وقوة الانتصار ، سائداً بعد الحرب الكونية الثانية ، ثم اصبح النقيض ، اذ عدت روايات الغرب «قوة اميركا» مجرد «مظهر خارجي» وان السلطات ـ خاوية من الداخل ، وضعيفة .

ان ادب الحرب في ستينات هذا القرن احدث فورة تشكك ، بعد سنوات الطمانينة التي اعقبت الحرب الثانية ، حرب فيتنام ـ مثلاً ـ خربطت الاوراق ، احدثت تصدعاً في بنية المجتمع الامريكي ، وتركت رفضاً للقوة وللسلطة تجلى في النتاج الروائي، على وجه الخصوص ..

الكتاب في اميركا ، وفي الغرب ، في لمحة موجزة عن الإطار الاجتماعي والسياسي الذي انتجت في ظله تلك الروايات الراديكالية ، التي يعتبرها البعض ممثلة للاتجاه الاجتماعي الجديد في الادب ، «دائماً يميلون الى النيل من السلطة وانتقاد المؤسسة القائمة ، وموقفهم العام هو موقف المتشكك»[٩]

ثمة .. ايضاً : ادب التجربة الصحفية ، الخبر ، التحقيق ، وتمثل الذكريات ، او إستنطاق الشهود ، الابطال ، عوائل الشهداء ، والمقاتلين ... وهي على النقيض من التجربة الامريكية ، «ان حرب فيتنام ـ مثلاً ـ اعتبرت اتعس تجربة ماساوية مرت بها الولايات المتحدة الامريكية ، وكانت تدبيراً مضاداً لعقلانية الناس وإدراكهم واخلاقياتهم» ..

لكن عندنا ، لابد ان يتأثر كاتب الرواية بذلك الفيض الذي يملأ الصحف ووسائل الاعلام يومياً ، من مفردات الحرب وتفاصيلها ..

عند «سانتياغو» همنغواي في «الشيخ والبحر» نرى شجاعة

فرنية ، وعناد صياد حد الانتحار ، نضال وكفاح عنيد ، وفردي ، ضد قوى الطبيعة «التي لاتقهر» ، لكن .. «حيث يكون فيها نوع من النصر ممكناً» ،انها استعارة ملحمية للحياة ، مسابقة منافسة حيث تبدو فيها مشكلة الصح والخطأ تافهة امام ذلك الشيء العظيم الذي يتجسد في النضال والكفاح ، وهي ايضاً تشبه الى حد ما التراجيديا الاغريقية : وذلك حين يسقط البطل وينهار .. في الآخر»

اما حربنا ، فانها نمط آخر لكتاب الحاضر .. نحن نكتب وسط وهجها .. نارها لما تزل مشتعلة واللغة التي تكونها الكتاب ، هي دائماً (داخل) كل حال ، داخل كل حال ، داخل الحرب ذاتها .. تنتمي الى مكان ، تماماً عكس البنيويين الفرنسيين ، على الاقل ! .. حيث ، هنا ، التعدد الدلالي هو التزام ، المرحلة الاولى للكتابة هي مرحلة كتابة الواقع ، يكتب نصه .. الكلام فيه غير مشكوك فيه ، له صله ، له اسانيد ، والكاتب لايقع في البقعة العمياء للانساق ، لان الحرب تكتب على وفق نسقها .

ان حربنا- ملحمة حياتنا الحاضرة - لاتخضع لمنافسة ، ليست مشكلة في تجريب الصح والخطأ ، الانسان يعرف انه /الوطن/ الصح .. وان العدو/ العدوان/ هو الخطأ .. خلاص ، انه يعرف مراميه ، يدرك اهدافه ، كذلك النص ، كذلك الحرب ... النخل ، مدينة المدن ..

والانسان ، في رواية الحرب/ في العراق/ لحمة كل الروايات ، مقاتلاً او ابناً باراً للارض . لقد حسم عنصر الصراع والقلق بالايمان المطلق بالارض ، وبالنصر .. وإن استعارة ملحمة الحياة ، لتكون «لحمة» نص . تكمن ، فقط ، في المقابلة الحادة بين الواقع وشبيهها الروائي .

اما الصراع ، فهو داخل النص ، كما هو داخل بنية الحياة ، فهو ضد العدو ، ضد الغزو ، ضد القصف ، وضد الموت ، لان المقاتل عندنا ، يقاتل وهو يحب الحياة ، ويحب ان يعود سالماً لبيته ، لبستانه ، لوطنه ، يعود يبني .. لذلك فهو لا يستجيب لضغط القصف ، لضغط الغزو ، لضغط الموت ، وبالتالي لايهاجر ، لايترك البصرة «فارغة» ، ولايجعلها تتخبط في معناها الانساني ، تماماً كما النخل لم يهاجر ، والذي مات منه ، مات واقفاً وشجاعاً .

رواية الحرب تلقي بنا في تيار من الوصفية ، تتزاحم مع «وصفية» مفردات الحياة اليومية . احياناً ، واحياناً كثيرة ، بل دائماً ، تبلغ المفردات الحياتية درجة اعلى في البلاغة والاعجاز ، من الابداع نفسه .. وهنا تكمن حيرة كاتب رواية الحرب ... الذي كي يجسر هذه الثغرة بين ضفة الحياة ، (النص) ، يلجا الى الحياة مستجيراً بها ، ويتكيء ، حين يتعب ، على «المنشور» من المفردات ، لذا ، تدخل ، الصيغة الصحفية/ الريبورتاج/ اكثر الاحيان ، في عصب ونسيج العمل الروائي ، دون خلاص .

ان «الفكرة المهيمنة» و «الشكل المديد الفضفاض» ، في رواية الحرب ، عندنا ، لايخضعان الى تلك العناصر الحادة من الصراع في الروايات العالمية ، والى ذلك الحذر من التنظيم التسلسلي المستقيم لمادتها ... بل على العكس ، انها تنغمر في سير مستقيم تماماً ، نحو هدف ، مؤسس على وقائع تاريخ - اجتماعية ، وروي موثوق ، اوحد ، وفوقي ..

صحيح ان الكاتب الروائي ، عندنا ، يستعين ببعض تقنية الرواية الحديثة : النزوع - وإن كان محدوداً - نحو معالجة مركبة او مرنة للزمن ، إذ تنطوي إحالات متقاطعة الى الوراء والى امام - على طول المدى الزمني للفعل ، لكنه لم يدخل في نسيج معقد ،

في نموذجنا «النخل يامدينة المدن» يفيد الكاتب من «حكمة» الاب ، الغائب - الحاضر ، في تداعيات (عباس) .. وهو يمنح النخل او المدينة ، او الناس ذلك العمق ، الممتد في الماضي ، والمصاغ من مخيلة خلاقة ، ابتكارية .. لكنه موقن بانه في اللحظات التاريخية العصيبة ، يحب الانسان ان يؤمن بالتاريخ ، اكثر مما يؤمن ..

ان يعرب السعيدي ، في التداعيات اسقط حكمة الماضي على الحاضر ، بمثابة حالة تماثل .. في حين نعلم جيداً ، ان «ليس ثمة عصران متماثلان تمام التماثل ، كما ليس ثمة طبعان انسانيان متماثلان تمام التماثل ...»

محاولاً ، عبر وعي حكمة الجد /الاب/ ان يوحي لنا بالتقارب الروحي بين الاحداث ، ثمة تقارب ، نعم ، بين الطباع الانسانية ، والمعاناة الانسانية ، والنخل .... ولكن لا يمكن ان يكون ثمة تطابق او تماثل .

«... ان تقارب طباع من عاشوا في ازمنة مختلفة اكثر شاعرية واكثر إمتاعاً من وجهة نظر علم النفس ...»[١٠]

- وماذا عن النخل ياعباس ؟

كان يتحدث عن النخل وكانه يحكي على كائنات قدسية باسرار لايعرفها الا الله ، وان فيها قوة المعجزات التي تنفجر في اللحظة الحاسمة فتفعل مالا يخطر على بال ، وان الحرب إن دارت في البساتين فانها لمريرة قاتلة لمن لايعرف مسالك البساتين وطقوسها السرية ، والمعجزة في القصة ، كانت دائماً هزاً كبيراً ، وجيش إبرهه يزحف بافيال عظيمة وجنود بتروس حديدية وحراب وسيوف طويلة مسلولة ، جيش يعبر الصحارى ويقطع المسافات فيلطف وجه الشيخ الكريم .

- لاتخافوا فان للبيت رباً يحميه ، وتقع الواقعة ، فتقطع الافيال حبالها وتشرد وتتدهور الجند ، ويلوذون بالرمال والشمس ، وتخفق في الفضاء القريب مراوح السمتيات وفي اسفلها تبدو الصواريخ مدببة برؤوس كالحراب . وتقف السمتيات عمودية فوق النخل ، يرف السعف في الهواء تحتها ، وتنطلق الصواريخ باتجاه العدو وتشتعل الحرائق على الفور ، وتضرب ، ثم تعود بشكلها الجميل ، كطير ابابيل ، وهي تهز ذيولها واذرعها الفولاذية تدور مثل سورات المياه في الشط . هلل عباس فقال :

- الم اقل ياسيدي ان النخل لايقبل .

يضحك الملازم فوزي بعذوبة ويربت على كتف عباس بلطف ، قال : النخل ياعباس جيش (ص ٥٠)

علاقة جميلة ، في المزاوجة بين المشهد والرؤى ، بين الماض والحاضر بين السرد القرآني وبين المعاصرة ، بين انكسار جيش ابرهه وفعل السمتيات (الطير الابابيل) دفق حي يغني بنائية المشهد . مكتوب بعناية شعرية .

في ص ٥١ علاقة جميلة ايضاً ولكن مع النخل : وهو من المشاهد الاكثر غنى : السنة النخل وعلاقتها مع المقاتل عباس : «لكزة مداعبة من طرف سعفة يمتد مثل ذراع، بين نخلة وبين عباس ، كبرت هذه النخلة ، انه يعرفها ، اصبحت انثى كانت صغيرة يلفها بقماط من سعف يابس .. انها تحميه ، وتحرضه على مقاومة جرحه ، ومقاومة الموت والنهوض بجرحه حد الانتصار ، واسر اثنين من جنود العدو ..

ميزة يعرب ان يقدم مشاهد الحرب بخصائص مكان ، واحياناً بخصائص مزاوجة مع الحلم او الاسطورة او الماضي ، انه يكسر رقابة السرد في هذا اللجوء الفطن ..

لكنه دائماً يقدم الانسان ايجابياً ، وتلك مبالغة ، فالمشاعر الانسانية والحالات الوجدانية والعاطفية والنتائج العرضية للحرب ، تتاثر سلباً وايجاباً ، بمعطيات واقع. وتجد لها تعرجات وامتدادات في بنية النفس البشرية ، لكن نبرة الوثوق هي السائدة :

صاح كريم :

- مابك ؟ انت مريض ؟
- منذ زمن
- لكنك لم تشك ..
- لايجب . ياكريم ، لا يجب
- كيف ؟
- في الجبهة ، عليك ان تنسى المرض ، إن فكرت فيه قتلك (ص ٣١)

نحن لا نريد هنا تبسيط الحالة ، لكن الاصابات والتشوهات ، والامراض النفسية والبصرية والمعوية والعصبية ، حالات متوقعة ، والآ لم وجدت مستشفيات الميدان ، واللجان الطبية .. ان المقاتل ، المطمئن من سلاحه وموضعه وزاده وصحته ، يقاتل بحالة مثالية ، عكس المريض الذي يغالب مرضه كي لايشكو ، او يتهم بالخور والضعف ..

ان «صناعة» بطل ، غير واقعي .. تضعف الصدق الفني .

... ينتقل يعرب السعيدي بمشاهده ، وينوعها ، كيما يضمن وحدة علاقات ، في نسيج مدينة ، تشكل مشهداً عاماً متنوع الامكنة والايقاعات والتفاصيل للحرب :

- مشهد عباس ورفاقه وهم في بستان مقابل لام الرصاص حيث يراقبون المعركة من بعد .. (ص ٣٣)
- وهم يقتربون ، شيئاً فشيئاً من حمم المعركة (هجوم الحسم كما ادعى العدو) (ص ٣٥)
- وحين يدنو عباس من الملازم فوزي ، حيث «تتداخل اجساد المقاتلين باجساد النخل ، الذي يثبت في الارض ، والساتر يمتد او يجري فتجرى فيه الرجال او تنبثق فوقه او تزحف إليه .
- بستان عباس حيث تحول المكان الى «معسكر» مدفعية .. وابنته ندى تتقافز مع البنيات وسط القصف ونثيث المطر باتجاه المدرسة ، تحمل حقيبتها الصغيرة ويحميها ضابط شاب .. والجنود لايجيدون اصطياد السمك في الشاخات ، تعاونهم «فاطمة» بخبرة ابنة النخل ، وبالشباك ، وبلعبة المد والجزر .
- وفي المدينة ، القصف يدخل حياة الاسواق القديمة حيث «بدات السنة اللهب تتصاعد واسلاك الكهرباء تتصادم فينبعث منها شرر شديد ، وبدات سيارات الاسعاف والمطافئ تصوت وتدخل السوق من كل اتجاه . كانت القذائف قد هدت الدكاكين ، برائحة حادة ، احترق الخشب العتيق وخشخشت فيه النيران ، تناثرت لفائف الخضروات وتطايرت مع اشلاء القرويات اللاتي كن يفتعدن ارضية السوق الصغيرة ، بصف طويل ..» (ص ٤٣)
- والبحث تحت الانقاض .. مضنٍ وصعب .. وخراطيم المياه تمتد باقواس حادة ، وبقايا السقوف المحترقة تنهرا تحت دفع الماء وتتقوض فوق اكداس الحجارة والبضاعة ..
- كريم في المدينة ، حيرته وقلقه ، وتساؤله اي الافكار صح وايها غلط ؟ (ص ٤٤) يدخل ذلك كله في نسيج المشهد العام ، بصدق اكثر ، وحميمية .. فيلجا الى «بار لؤلؤة» ليقتل تساؤلاته (وحين يحتسي الزجاجة الثالثة يكون قد ضمن الامان من القلق والتوجس
- وانه سيمشي في الشوارع المكشوفة ، او الفسيحة وكان على راسه عمارة بثلاثة طوابق، (ص٤٤)

هنا الصدق الفني اكثر تطابقاً مع حقيقة هواجس كريم ... فهو قلق .. وهو يثمل لخنق قلقه ذاك ، وهي حالة تعبير عن صدق المشاعر الانسانية دون مبالغة او تهويل او تجميل .

- ومشهد سعدي وكاميرته في حومة القتال : ضحك سعدي واشار لعباس ان ينظر في عدسة الكاميرا الصغيرة . وحين فعل فتح فمه مذهولاً ، كانت آلاف الجثث تطفو والعدسة تلاحقها فتكشف الرؤوس والاشلاء وهي تعلق بجرف الجزيرة وتمسك بها اعواد العنكر ، جثث لا تحصى ممزقة ، طافية ، سائبة ، معلقة ، مدفونة ، مقلوبة ، مريعة ، منفوخة ، شاردة ، محترقة ، مظلمة ، بدون اسماء . (ص ٤٨)

هنا .. يتشكل المشهد عبر عين الكاميرا ، وهي إلتفاتة ذكية من الروائي لكسر رتابة الوصف ، والسرد .. وفي ص ٥٨ يدخل الوصف في مشهد تقدم : زحف عناصر هندسة الصولة المنطلقة من مقر اللواء ٤٥ باتجاه جوال اللواء حيث احاطت به مجموعة من المتسللين الايرانيين هنا يظل الوصف ريبورتاجياً ، او هو اقرب الى كتابة «الموقف» العسكري/ التقرير اليومي ... الوصف مكتوب من مراقب خارجي ، وليس من مقاتل داخل نسيج قدمات الصوله ... لكنه حين يصف تقدم (سعدي) بكاميرته ، يصل الى ذروة عالية في إلتقاط الحالة النفسية والاقتحامية ، وتفاصيل المكان والهواجس .. فيجد ويبدع ، في خلق التوتر والمشاركة الوجدانية ، مع حالة سعدي القتالية البطولية حد الشهادة ، من خلال كاميرته ، سلاحه الوحيد ...

تفتح الرواية في ص (٦٣) على مقطع شعري قصير :

[اهكذا ؟

يا (خوي) ياسعدي

....

اهكذا ؟

وتنتهي في لحظة

علاقة الانسان بالانسان]

ويضع المؤلف هامشاً في نهاية الصفحة يشير فيه الى ان المقطع من قصيدة للشاعر كاظم نعمه التميمي في الشهيد سعدي .. وبهذا يفرض علينا إنتباهة لنمط من توثيق تسجيلي ، ويخلط علينا «الحقيقة» «بالمتخيل» .. هل سعدي ، حقاً ، هو الذي يحمل الاسم التالي على الهوية ، التي اخرجها من جيب قمصلته الملازم فوزي :

سعدي احمد محمد التتنجي

تولد ٤٦ ـ البصرة

مصور ـ التوجيه السياسي

لايهمنا ، هنا ، هذا .. والذي يهمنا ، حقاً ، ان يبلغ «الصدق الفني» مرتبة الحقيقة الموضوعية ، وان تكون المجاورة بين «الفعل الحياتي» و «الفعل الفني» بمقياس قامة الحقيقة نفسها .. في النخل .. والمدينة .. والاشخاص ... ربما سعدي ، هو كناية عن ابن آخر للمدينة يعاتب هنا بصيغة السؤال : اهكذا ؟ وتنتهي في لحظة علاقة الانسان بالانسان» .. او ربما هو فعلاً مصور التوجيه السياسي ، الذي يستشهد ، فيكون ، العتاب ، هنا ، قد اتخذ مدلولاً آخر ..

اسماء .. محلات ، شوارع ، ناس ، قرى ، انهار .. محمولة في النص ، والنص ـ الحامل ـ مثل مساحة الحقيقة على أرض الواقع ، هكذا اصبح .. وهذا لايمنح قوة اليقين في المضمون وهجه الخاص ، حسب ، بل ويمنحه الرؤى بقوة مضافة لوثائقية وتسجيلية الحدث : الحرب ، في تراكيب المشاهد ، بحيث لايميز القارىء «التفصيل» المختفي وراء «السيارة العسكرية» من نوع «جيب قيادة» التي كانت تجوب الشوارع والاسواق والدرابين الضيقة تعلن بمكبر الصوت اخبار المعركة في شرقي البصرة ، وان العدو يترنح ، وإن زف البشرى اليكم ياأهل البصرة وشيكاً جداً» (ص ٦١)

هذه «المعلومة» يعرفها ابناء البصرة جيداً .. بعد معارك شرق البصرة والفاو تحديداً .. وكيف استقبلوها ، وما هي ردود فعلهم ازاءها .. لكنها حين تدخل «مضمرة» وبلا تفاصيل مناخ الرواية ، تصبح جزءاً من (وثائقية) الرواية ، ومن (تسجيليتها) على وفق (النص) وليس على وفق الحقيقة الموضوعية !

وهنا قيمة «الرؤية» حين تغلف «التسجيل» لتنهض به من مفرداته الحياتية ، الخشنة ، الى (النص) مشذبة إياه من زوائد كثيرة ، وهوامش وحواشي ، قد يراها (الكاتب) في كتابته الثانية للواقع ، للرواية ، غير مهمة ، او لاتخدم المعمار الفني لعمله ..

لكن هذا الخيار ينطوي على خطورة ذات حدين .. احياناً تكون الكتابة مزيفة للواقع ، لكنها بقدرة تقني بارع واداء كاتب متمرس ، تبدو مماثلة للحقيقة ... واحياناً تكون، هي «الحقيقة» ، كما في (النص) .. لكن الحقيقة الموضوعية قد تكون من القوة والغنى بحيث تفيض عن كل نص ، ولا تستوعبها حبكة العمل ولا قدرات الكاتب ، لانها تبدو ـ عنده ـ واهية في عمل دون المستوى .

لقد لجا الى الهوامش الوثائقية في صلب العمل الابداعي الكاتب الفلسطيني اميل حبيبي في روايته المتميزة : «الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد ابي النحس المتشائل»[١١]

اذ ينشر مقطعاً من قصيدة لابي نؤاس :

«يابشر مالي للسيف وللحرب

وان نجمي للهو والطرب .. الخ

ويشير الهامش ان هذه الابيات من قصيدة لابي نؤاس .. وفي هامش آخر يعقب على النص : «كما فعلوا بنا في حيفا في الثلاثينات ، حين صفونا على جانبي شارع الناصرة امام عمود فيصل حالياً ..»

بقول : (نقل العامود مؤخراً ، بضعة امتار بالقرب من مقابر آل مراد الى يسار محطة سكة حديد حيفا الشرقية)[١٢]

وهكذا .. لانفاجا ، عند حبيبي ، بهوامش واشارات .. في المتن الحكائي للرواية .. وحين يلجا يعرب السعيدي الى الهامش ، فهو يعمق النص بذاكرتنا ، وهو موحى بالواقع وحدة تفاصيله .. خاصة ، اننا ، نتناغم بتوتر متصاعد مع المشهد الثر الذي يصور به استشهاد سعدي ، وغياب عباس عن الوعي بعد جرحه .. لقد تعامل مع سعدي برقة ، شاعرية ، متناهية .. (انظر الوصف المتدفق على الصفحات ٦٧ ـ ٦٨ ـ ٦٩ ..) وتلك الحالة الرؤيوية الجميلة التي يتآلف ويتداخل ويذوب فيها عباس مع فحل النخل ، كي يشد من عزيمته وينقذه من الموت أو الإنهيار .. «وبمثل لحظات التخلق راى محل النخلة يتبدد امامه ويذوب في خيط الفجر خفقة خفقةً ، احس باطرافه تتيبس ، وبالجرح ينبض بالالم» (ص٧١)

نحن ضد فرويد في قوله (ولكن ، كما يعرف الجميع ،لايوجد شيء مجاني سوى الموت) .. فنحن نعيش حياة الابدية في موت الإستشهاد ، وهو موت يديم للوطن حياته ...

كذلك نحن ضد بارت ، الذي يؤمن بمقولة فرويد ويبني عليها مقولته : «.. وفيما يخص النص ، ربما لاتوجد بالنسبة إلية اية مجانية سوى تحطيمه لذاته : ينبغي لنا الاّ نكتب شيئاً ، ان نكف عن الكتابة ، والاّ ظللنا على الدوام ، تحت طائلة الاسترداد»[١٣] نحن لايكتبنا نصنا ،

نحن نكتب نصنا ، ونصنا يكتب الواقع ، في مزاوجة مع فن وابتكار ، في الحرب ، الحرب تكتب نصوصنا ، وهي (النصوص والحرب) ليست تحت طائلة استرداد ، بل هي عنفوان حق يدافع عن نفسه حد الموت .

من اجل ذلك تبقى «النخل ..» مفتوحة النهاية :

«نهض عباس مع بزوغ الفجر ، ارتدى بدلته القتالية ، قبل ندى في فراشها قال :

- إهتمي بها ساذهب

قال :

- إجازتك ما انتهت بعد ؟

عجبت له ، لاول مرة يقبلها في جبينها ، ويرق مثل عاشق :

- انا ذاهب يافاطمة الى باب رمانه

- وما تفعل هناك ؟

ينظر إليها بشغف وحنو ، ثم يشتد فتخرج كلماته بنبرة ثابتة :

- اقاتل عند بيتي

- في ايام اجازتك ؟

. إسمعي يا فاطمة ، اهل البصرة ، نحن ، يجب ان نقاتل مرتين مرة عن وطننا ، ومرة اخرى عن بيوتنا وبساتيننا عن النخل يا فاطمة ، النخل ..

وخرج .» (ص ٨٨)

وبمقدار ماتنطوي الصفحات السابقة لهذه النهاية على توتر وعاطفة ، ذلك ان (عباس) عاد من الجبهة ، بعد معركة الحصاد الاكبر ، جريحاً بساقه ، اسرته كانت قلقة عليه ، لم يات في ميعاد اجازته ، نسيبه كريم بحث عنه في الخلفيات ، وجد اسمه متصدراً قائمة المفقودين ، انتقلت عائلته من (باب رمانه) حيث بستانهم في (ابي الخصيب) الى محلة (القبلة) داخل مدينة البصرة القديمة .. ندى ابنته اصيبت بقذيفة قطعت ذراعها ، وكريم حائر بهواجسه ، وهويخفي امر (عباس) عن (فاطمة) ..

وفجاة يعود عباس ، ومع حسن الماهود جار عمره .. لكنه يقطع إجازته ، تاركاً ابنته وزوجه ليعود ، يحرس البستان ، مع الملازم الشاب والجند : حراس النخل ، وهو يحمل صورة بيته وابنته التي تقول له :

«.. يد واحدة تكفي يا بابا ..» عباس ، هنا ، يذكرنا ايضاً بالفلاح المقاتل الشهيد عباس بن شلب ، بطل قصيدة بنفس العنوان في ديوان «مملكة عبد الله» لحميد سعيد .. النسيج البطولي نفسه ، حب الارض ، والتآلف مع النخل والمكان ، والشهادة ..

«... في كل بيوت الناس

يسكن عباس» (في قصيدة اشراقات الشهيد عباس بن شلب)

وفي كل البستان .. يعيش عباس حمادي الخصيبي ..

انه يدافع عن شرف الارض .. والخروج الثاني ، المفتوح ، لعباس في «النخل .. يامدينة المدن» ، يبدا من صفحتها الاخيرة ، حيث يتسع المشهد خارج صفحات الرواية ، ليدخل نسيج مخيلتنا ، او توقعاتنا .. هنا نص (لايموت تحت طائلة الاسترداد ...) لانه ينمو خارج نفسه ، في الواقع ، في الحياة ، وفي البطولة ..

وكتابة المشهد المفتوح ، هي الكتابة الثالثة ، بعد «كتابة الواقع» و «كتابة النص» .. اذاً ، فالحرب تتسع لكتابة حية ، لاتموت .. والنخل ، ومدينة المدن ، يكتبان ، يقصان ، يحكيان ، ونسمع النص تماماً ، يغني :

- هل يحكي النخل مثلنا ياعباس ؟

- يحكي ؟

- اقسم إنني اتكلم بصوتين ، صوتي وصوت النخل .

وإني كنت افكر بعقلين ، عقلي وعقل النخل» (ص ١٨)

ومن يعيد قراءة الرواية .. يلاحظ «حياة النخل» وانسنة النخل ، النخل يعيش ، يستشهد يقاتل ، يحب ، يحرس .. آ .. النخل اهلنا ياعباس ، مثلما هو اهلكم ..

«النخل .. يامدينة المدن» إذاً .. نص يقدم إطروحة حرب ، وحياة ممكنة تحت اقسى الظروف . انها عمل ، ضد الاسترداد ، ضد السلب ، ضد الخوف ، حتى . تنفتح على مخيلة ، تتمثل الحكي والاساطير ، والقص القرآني ، وتؤلف وحدة رؤيتها على وفق هدف واضح .. مجتمعها ، لايعرف الانشطار ، ولا يابه بالموت . نص غيرمقطوع الصلة بفن ، وابتكار ، وبفكر ..

بنائية المشهد العام عن الحرب ، تعتمد بنى عديدة ، مشاهد ، تتراصف ، لتكون تلك المرئية الشمولية عن النخل ومدينة المدن ... وتبقى مفتوحة ، لبطولات واحداث ، ورؤى أُخر .

■ تموز/ ١٩٨٨

إشارات النص :

(١) - باب رمانه/ العميرية/ ابو فلوس/ نهر خوز/ جيكور/ : قرى في قضاء ابي الخصيب

(٢) - البوارين/ شلهة الاغوات/ الواصلية/ القطعة/ المطوعة/ المناوي/ : قرى ومحلات في البصرة في مناطق العمليات والقبلة/ المطيحة/ الكزارة/ بريهة/ ام الدجاج/ الطويسة/ السيمر/ المشراق/ ... العسكرية ، بعضها حدودية . قرى ومحلات في البصرة في مناطق العمليات

(٣) - الروبيان/ المزلق/ اليفوت/ البياح : انواع من السرطانات والاسماك البصرية ..

(٤) ـ الفروند : المرقاة المستخدمة في صعود النخل

(٥) ـ البكشة : حديقة صغيرة امام بيوت الفلاحين

(٦) ـ القلقة : اداة تستعمل لتكريب النخل

(٧) ـ الشراميخ : اعواد العذوق

(٨) ـ السكرة : شبك لصيد السمك ، خيوطها سميكة وعيونها ضيقة لاتسمح بخروج اي شيء سوى الماء .

(٩) ـ الشاخة ـ النهر الصغير

(١٠) ـ الواهار : آلة لصيد السمك

(١١) ـ أم السباع/ سعد/ .. : ساحتان في البصرة ..

(١٢) ـ البراحة : المكان الواسع امام باب الدار

(١٣) ـ الجولان : نوع من النبات يشبه القصب

(١٤) ـ العنكر : نوع من النبات يشبه القصب .

(١٥) ـ شط العرب الصغير : الفرع الشرقي من شط العرب عند جزيرة ام الرصاص ، وعلى شرقه وقعت المعارك الضارية : الشلامجة ، نهر جاسم ، شرقي البصرة ..

(١٦) ـ الدملوج : نوع من المعجنات ، يصنع في بيوت أبي الخصيب ..

اشارة ختامية : ثمة عدم دقة في ترتيب المكان ، واسماء القرى ، فان «ابو فلوس» وسواها ، من القرى معروفة لمواقع في «ابي الخصيب» ... ثمة تداخل غير دقيق في «مواقع» بعض القرى .

الهوامش والمراجع :

(١) رواية/ يعرب محمود السعيدي/ منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ـ/ ط ١/ ١٩٨٧ (الفائزة بجائزة مسابقة رواية قادسية صدام)

(٢) راجع دراستنا : «المعلم علي نموذج للرواية التاريخ - سياسية ذات الملامح التسجيلية/ مجلة آفاق عربية/ العدد الثالث/ تشرين الثاني ١٩٧٥/ بغداد/ ص ٧٢ ـ ٧٦ وانظر دافيد لودج : لغة الرواية الحديثة (الاستعارة والكناية) مجلة الكرمل العدد ٢٣/ ١٩٨٧

(٣) لودج ، دافيد/ لغة الرواية الحديثة : الاستعارة والكناية/ مجلة الكرمل العدد ٢٣/١٩٨٧ . ص ٣٠

(٥) نفسه / ص ٣٥

(٦) النعيمي ، خليل : الخلعاء/ منشورات اهواء/ باريس/ ١٩٨٧ ط ١

(٧) بارت ، رولان : لذة النص ، مقاطع : مجلة «كلمات» / العدد التاسع ١٩٨٨/ البحرين/ ص ٦٨ المقطع ١٣ ترجمة فؤاد صفا/ الحسين سحبان/ باتفاق خاص مع دار توبقال للنشر في المغرب لنشر هذه المقاطع من الكتاب الذي صدر عن الدار باسم «لذة النص» لرولان بارت .

(٨) نفسه / ص٧٠

(٩) بريسكوت يرى ذلك .. على وجه التحديد : انظر : حول الاتجاه الاجتماعي في الرواية الامريكية المعاصرة/ مجلة «الآداب الأجنبية» / العدد الرابع ـ السنة الخامسة ـ نيسان ١٩٧٩/ دمشق / ص ٥

(١٠) كارا انفيلوف ، إيفريم : مأساة ستيفان زفايج/ الآداب الأجنبية/ المصدر السابق ص ١١٦

(١١) حبيبي ، أميل : دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت ط ١ صيف ١٩٧٤/ ط ٢ ، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٤/ منشورات عربسك ـ مطبعة الاتحاد ـ صفا / ص ١٠٤

(١٢) نفسه/ ص ٤١ .. وهناك هوامش عديدة ، وثائقية ، تاريخية .. الخ ، تبدو ظاهرياً وكأنها هوامش بحث ، لكنها في اصل النسيج الروائي الجديد الذي خرج به الينا هذا النص الفني .

(١٣) لذة النص/ مصدر سابق ص ٧٠

عصافير النار

قصائد من أنغولا

ترجمة واعداد
محمد الظاهر

هذه القصائد تحمل نكهة الثورة فهي قصائد لشعراء عرفوا الظلم ، وقضوا سنوات في سجون المستعمر البرتغالي ، وعرفوا النفي ، وكانوا على تماس مباشر مع الشعب الانغولي ، فتوغلوا في أعماق معاناته .

وهي قصائد لشعراء ، مارسوا الفعل الثوري ، وانحازوا للبندقية ، فعرفوا كيف يمكن أن يشرق الامل من خلال هذا الظلام الحالك والضباب الكثيف ، فكانت نبوءتهم قابلة للتحقق لانهم يقومون بانفسهم بفعل النبوءة .

وهي قصائد لشعراء ، قطفوا ثمار النصر ، وعرفوا طعم الحرية ، فارادوا أن يرسموا معالم الطريق الجديد بعد انتصار الثورة .

هذه القصائد اذاً ، تحمل نكهة الفعل الثوري ، بكل ابعاده ومناخاته ، وهي تعطي صورة واضحة عن انغولا ، ما قبل ، وخلال ، وما بعد ، فترة التحرر الوطني .

وإذا كان لابد من الاشارة الى شيء ، في هذه القصائد ، فاننا نشير الى تماس هذه القصائد مع واقعها والى تلك الحميمية ، والحرارة ، والصدق ، في تناول معاناة الانسان الانغولي ، وتصوير الواقع النضالي الصعب الذي خاضه هذا الشعب سنوات طويلة .

ونحن اذ نترجم هذه القصائد ، فاننا نترجم الصورة الأخرى للشاعر الذي يعرف كيف يحقق نبوءته بيديه ، وينحاز الى الجانب الأكثر اشراقاً في هذه الحياة .

نجديا وندل

ولد الشاعر نجديا وندل ، في مقاطعة لكولو بنغو ، بانغولا ، وقد انضم في فترة شبابه الى الحركة الشعبية لتحرير انغولا(MPLA) ، حيث وصل الى رتبة «قيادي» في حرب العصابات ، ولكنه ترك الحياة العسكرية ، درس الطب في الاتحاد السوفياتي ، وعاد للعمل طبيباً في صفوف الحركة مرة اخرى عام ١٩٧٣ ، وفي عام ١٩٧٤ ، تسلم منصب مدير عام الخدمات الطبية في مقاطعة كاننندا في الجبهة الشمالية .

وقد صدرت لهذا الشاعر مجموعة شعرية واحدة عام ١٩٧٠ ، وطبعت في «لوساكا» ، عام ١٩٧٠ ، والمجموعة بعنوان «لواندا سوف تعود» .

لواندا سوف تعود

لواندا ،
انت نورس ابيض
في سماء المحيط
شوارع متالقة تحت الشمس البيضاء
اشجار نخيل خضراء مناضلة
وها نحن نرى سوادك يكبر يا لاوندا
يكبر منذ الرابع من تشرين الاول الرهيب
عندما اراقوا في شوارعك
دماء المناضلين من أجل الحرية
في هذه الشوارع المتالقة
يا أمنا لواندا
نذكر ذلك اليوم
نذكر الحشود العظيمة في شوارعك
التي تدفقت كفيضان كونزا
وتعالى دويها فوق كل خنادق وحصون
وقلاع الجلادين
لقد هاجمناهم تحت وابل الرصاص
وسقطنا شهداء
في شوارعك المتالقة
يا امنا لواندا
لاننا كنا ندرك
اننا سنحقق النصر
عن طريق النضال .
في ذلك اليوم الرهيب
سقط المئات من اخواننا السود
في شوارعك ، واستلقوا هناك الى الابد
لقد جئنا عبر الادغال
عبر الامطار الاستوائية
كان الجرحى يئنون على النقالات
وكانت احزمة الذخائر قد تركت آثارها
على ظهورنا
وكانت الاقدام تتقدم مسرعة عبر المستنقعات
المستنقعات الغادرة
لكننا جئنا كي نراك
يا امنا لواندا
- لكنك غريب
والجلاد يغرق لواندا في بحر الدم

لقد اطعمت الجسد الحي للازمنة
مثل ذباب الادغال
وانت الآن ترتجف
وانت تتمترس خلف كيس رملك
وخونك الحديدية
وساتر الرشاشات
ومع ذلك
هل تعرف
لقد باتت لحظة الحساب
قريبة
ففي يوم قريب
سوف نخرج من الادغال
من خلل دخان آخر الانفجارات
وسنراك يا لواندا
وسنرى السفن
السفن الكبيرة الضخمة
وهي تقل بسرعة
آخر المجرمين
فهذا اليوم ليس بعيداً خلف التلال
انه قريب ، ملك اليد
انه اليوم ضحى أخواننا السود
بحياتهم من اجله
وسوف نعود
سوف نعود يا امنا لواندا

المايدا سانتوش

ولد المايدا سانتوش في الريف الانغولي عام ١٩٢١ ، وقد تعرض هذا الشاعر للاضطهاد اثناء الاحتلال البرتغالي لبلاده ، وهو يعيش حالياً في العاصمة الانغولية لواندا . من دواوينه التي صدرت مؤخراً ، ديوان « سنين العذاب » ، و « اغنيات انغولية » .

حين يرجع أخوتي

حين ترجع أمي ،
ويرجع بصحبتها كل اخوتي
ستنطلق عائلتنا على الفور
عبر الطريق الذاهب الى كاتيت
كي نعيش معاً هناك

●

هناك
سنبني بايدينا
منزلاً صغيراً رائعاً
من الطين
يكون فيه لكل واحد منا مكانه الخاص
وسوف نسقفه بالقرميد
ونجعل النباتات الخضراء تعرش عليه
نعم ،
سنعيد ترتيب لبناته بسهولة ويسر
تلك اللبنات الغارقة بالدم منذ أمد بعيد
الدم الغزير الذي سفح
خلال السنوات الطويلة الماضية
وسوف نزرع امام ذلك المنزل الصغير
حديقة
حديقة من ورود وزنابق
ولن نخشى انحباس الامطار عنها
فترة ما
لأن ربّها لن يكون صعباً
فان دموعنا الغزيرة التي تجمعت طوال
تلك السنوات
كفيلة بريها

●

حين ترجع امي
ويرجع بصحبتها كل اخوتي
ستنطلق عائلتنا على الفور
عبر الطريق الذاهب الى كاتيت
كي نعيش معاً هناك

●

هناك
سيكون عشاؤنا « موفيتا »
وشرابنا من « الكيسا نجا »
التي يحضرونها من « بيا »
وهناك
سننام على الاسرة الحديدية
ونستسلم لهدهدة ريح السموم
التي ستهب علينا من « موسك
ونرتاح قليلاً
من تعب المشوار الطويل الذي قطعناه .
ثم نعود لمتابعة سيرنا
مشياً على الاقدام
كي نقطع مسافة اخرى

●

آه ، متى ترجع أمي
ويرجع بصحبتها كل اخوتي
كي نتجمع كلنا
(الملايين من اخوتي).
في ذلك المكان الضيق
في منزلنا الرائع.

●

حين ترجع امي
ويرجع بصحبتها كل اخوتي
ستقوم العائلة
بجمع رفات أولئك الرواد
الذين ساروا في طليعة الركب
وسقطوا في الطريق
من اجلنا جميعاً

●

لنغن اذاً
ولنعلن عن فرحنا
برمال هذا الشاطيء
بالجبال
بالتلال
بالسهول
بالوديان
بالينابيع الباردة
وبضفاف الانهارالتي تهدر فيها المياه
لنغن اذاً

●

حين ترجع امي
ويرجع بصحبتها كل اخوتي
سنشعل النار
تحت كل غصن
وستكون كل نجمة وضاءة متالقة
ملك يدينا

●

اماه ،
بدونك ستكون الحياة ماساوية يا اماه
فأجيبي نداء ولدك يا اماه
وعودي على عجل .

أورلندو باربيتوس

ولد أورلندو باربيتوس ، في المقاطعة الشماليه من انغولا ، عام ١٩٣٢ ، وشارك في حرب التحرير الشعبية التي كانت تخوضها انغولا ضد الاستعمار البرتغالي ، وسجن اكثر من مرة ، بسبب انتماءاته السياسية ، وقد اصدر مجموعة شعرية بعنوان « انغولا انغولي انغوليما » ، ويتميز شعره كما تقول مقدمة مجموعته بالرجوع ال الاصول الاولى للاغاني الشعبية الافريقية التي تعتمد التكرار من اجل ايصال المعنى بشكل دقيق .

أنغولا أنغولي أنغوليما

حبيبتي
يا حبيبتي
الثورة
لم تكن رواية عن فردوس
الثورة فراشة
وليست فيلاً
لذا كيف يمكننا ان نلقي القبض عليها
بهدوء وتمهل ؟
احد الشباب يأكل السمك المقلي
ويضغط شفتيه
كانه عازف ينفخ في مزماره

* *

لقد هلّ الفجر
فمن كان يظن
أن اليوم الذي نحن فيه سيصبح عما قليل امساً
وأن الزجاج المهشم البعيد
لم يكن عينا غزال بري
من كان يظن
أن البط السابح في الماء
لم يكن سوى تماسيح
وأن السحالي الزرقاء
ستفر مذعورة
من كان يظن
أن روث الفيلة
ليس سوى حجارة
وأن المناضلين الكهول يمكنهم
السير على الالغام
من كان يظن
أن المعلم الساهم الشارد
ليس سوى اصم
وأن طلابه لا يمكنهم
التحدث بلغته
من كان يظن
أن الفتاة العذراء
سوف تفقد عذريتها فجاة
من كان يظن
أن اليوم الذي نحن فيه سيصبح عما قليل امساً

●

اريد أن اكتب أشياء خضراء
خضراء
كاوراق اشجار الغابات المرتعشة
خضراء
كعينيك
اللتين تفضحان جموح شهوتك
خضراء
كطفلة صغيرة
بضفائر صينية
كتلك الضفائر التي تتهدل على الازياء البرتغالية
المرقطة كالضفدعة .
خضراء
كالافعى التي زرعت في الخوف فجاة
حين وجدتها أمامي في الكوخ
ثم مضت دون أن تؤذيني
خضراء
كالصبح الذي يولد من رحم البداية
أريد أن اكتب أشياء خضراء

●

يا زهرة الليل
لقد تلاشى الندى عن أوراقك
عينك
ليستا نجمتين
وليستا عصفورين مفردين
عينك
هاويتان بلا قرار
يحترق الماضي
في قرارهما المظلم
عينك
هوتان عميقتان
يطلع من ظلمتيهما المستقبل
يا زهرة الليل
لقد تلاشى الندى عن أوراقك
وعينك
ليستا نجمتين
وليستا عصفورين مفردين .

●

في هذا الليل المخملي
لم يعد هناك مكان لقصص الرعب
والكلاب الشرسة ذات الرؤوس المقطوعة
التي تلسعها البراغيث
فيخرج النباح من اعماقها
في هذا الليل المخملي
لم يعد هناك سوى حكايات عن التاريخ
التاريخ الذي نصنعه نحن دائماً

●

غيوم كثيفة قادمة
من سماوات اخرى
تخفف
كما تخفف الطيور البرية باجنحتها
وريشها المسحور
يتعلق باذيال قوس قزح
فيا اخي
تعال اذاً ، تعال ،
فالغيوم الكثيفة
ترهب الشموس المتالقة في عيوننا
والطيور البرية
تفر هاربة حين ترى مخالبنا
والمطر المختال
سيغشى عليه حين يلامس حرارة اجسادنا
فتعال يا اخي
تعال .

أرنالدو سانتوس

ولد ارنلدو سنتوس ، في العاصمة الانغولية ، لواندا ، عام ١٩٣٦ ، وهو الى جانب الشعر ، من كتاب القصة القصيرة المشهورين في انغولا . وقد اصدر مجموعتين شعريتين هما (Quinaxixe),(Fuga)

العودة

رايات بلا لون
تخفق في الريح
والشاحنة تنطلق ، والاصوات تغني
ـ « الرجال يعودون الى بيوتهم »
ويرحل الغناء الحار بعيداً
الى الاكواخ المتناثرة حيث تنتظر الامهات
والراية التي نتوق اليها
تخفق في الريح
والاصوات تترك آثارها على الارضيات المفروشة بالحصر
كالغبار على الشوارع
انهم يغنون اغنيات الوداع
وما توقظه فيهم تلك الرايات
التي تخفق بلا لون ، من امنيات
وفي الضواحي يصرخ الاطفال الجدد ، صرخات الولادة .

كوستا اندريد

ولد كوستا اندريد في « ليبي » ، بانغولا عام ١٩٣٦ ، وقد كان خلال فترة دراسته في لشبونة من انشط عناصر الحركة الثقافية في المجموعة الطلابية ، وقد اصدر مجموعتين شعريتين هما Terra de Acacias Rubras و Tempo Angolano na Italia

القصيدة الرابعة

على الارض خمسون الف ميت
لم يبك عليهم احد .
على الارض ،
خمسون الف قتيل
لم يدفنوا
ولم يبك عليهم احد .
الف جورنيكا ، تحمل رسالة
تلك التظاهرات الدامية
في (اوروزكو) و (دي سيكويروس)
التي لها عمق البحر
الذي ينشر صمته على الارض
في كل لحظة
من الخمسين الف حالة وفاة
يشعر كل من يعيشون على الارض
كان السماء تمطر دماً
وكان الشعر الخشن يتحول الى عشب يعلو عدة امتار
وكان الافواه محرومة .
على الارض
خمسون الف ميت
لم يبك عليهم احد
لم يبك عليهم احد
لان امهات انغولا قد متن جميعاً
مع ابنائهن .

فيرياتو دي كروز

ولد فيرياتو دا كروز في « بورتو امبويم » بانغولا ، وقد كان احد مؤسسي حركة(Vamos descobrir Angola)ومحرراً لمجلة ادبية راديكالية بعنوان(Mensagem)وعمل سكرتيراً للحركة الشعبية لتحرير انغولا(MPLA)في اتحاد الكتاب الافرو اسيويين ، وقد اصدر مجموعة شعرية بعنوان (قصائد) ، وكتب العديد من المقالات حول الثورة ، والمجتمع الانغولي الجديد .

الأم السوداء

طلعتك يا اماه ، هي دراما الجنس الحية .
دراما الجلد ودراما الدم
التي كتبتها الحياة بقلم العصور .
خلال صوتك
اصوات من مزارع القصب ،
حقول الارز ،
مزارع القهوة ،
مصانع الحرير ،
وحقول القطن
اصوات من مزارع فرجينيا ،
من مزارع كارولينا ،
الباما ،
كوبا ،
البرازيل
اصوات من مزارع قصب السكر البرازيلية
من طبول التونجا
من البامبلس ، من المصانع
اصوات من مقاطعة هارلم الجنوبية

اصوات من احياء الفقراء
اصوات عويل التعساء الذين يصعدون الى
المسيسبي ، يتردد صداها من القاطرات البخارية
اصوات النحيب التي ترتفع مع صوت كروثر
ـ « يا الهي ماذا فعلنا »
صوت ، كل الاصوات التي تردد صوت لا نجستون
المفعم بالكبرياء
وصوت غيلين الرائع
ومن ظهرك يا اماه
تومض ظهور تحت شموس العالم القوية
تومض ظهور تصنع الخصب بدمها
وتصنع بكدحها نعومة ارض العالم الفتية
تومض (آه ، ما لون هذه الظهور)
تومض ظهور اجساد الرجال التي تتلوى
وتتدلى من المشانق ،
بعد ان اعدمت بطريقة غير شرعية
ظهور تومض (آه كيف تومض تلك الظهور)
التي تنتعش من جديد مع (زومبي)
وتسمو مع (توسينت)
ظهور تومض .
ويومض ايضاً ، يومض ، قارعو طبول الجاز
الذين يحطمون اغلال الروح
ويهرّبون الروح على اجنحة الموسيقى
ويومض ، ضوء الشمس ، والشمس ، والخلود ،
والخصب ، والجمال .
وفي حضنك يا اماه
يجلس الآخرون
الآخرون الذين استانسوا بصوت العنف
يرضعوا من حليبك المغذي ،
اجود الشعر ،
والموسيقى ،
والايغال ،
والجمال .
يا اماه
هؤلاء الشعراء الدينيون والحكماء
اولئك الناس الذين لا ابناء لهم
اولئك الذين ولدوا كالحيوانات البرية
عن طريق التناسل الذاتي ،
انهم يختلفون عنا
فهم ابناء العار
المجرفة دميتهم
واستعباد الحرية ابداعهم
وخلال عينيك يا اماه
ارى محيطات من الاسى
تضاء بالشمس المشرقة ، والطبيعة
الطبيعة المغتصبة
التي تشبه دراما « كين » و « جافيت »
لكنني ارى ايضاً (هذا اذا كنت سارى)
ارى كيف يتالق الضوء الذي سرق من عينيك
اراه يتالق كنبت شيطاني مؤكد
يتالق بثبات كالامل
يتالق فينا نحن اولادك الآخرين
الذين سنصنع ، ونشكل ، ونعلن
يوم الانسانية
يوم الانسانية

انتونيو جاسينتو

ولد انتونيو جاسينتو في العاصمة الانغولية « لواندا » عام ١٩٣٢ . وقد عرف بنشاطه السياسي والعسكري ، وقد سجن اربعة عشر عاماً لنشاطه السياسي ، واصدر مجموعة شعرية بعنوان « قصائد » .

قصيدة حب

« كالارض ، أنامك
لكل انسان . لا توجد ذرة
من كره في صدري . انني افتح
يدي . وابعثر حبات العنب
في الريح »

« بابلو نيرودا »

عندما عدت لأرى ضوء الشمس ، انكروني
لذا يا حبيبتي
علينا ان نذهب في ثياب السلام
مرتدين بسمة الازهار والفاكهة
المضفورة على جبين الدروب
ـ الدروب التي تتلوى فيها الافاعي ـ
متسلقين اشجار البن
صاعدين الجبال ، مرتقين الى النجوم
وداخلين في احلامنا المشرقة
اجل ، يجب ان نذهب
منشدين الاغاني التي نعرفها ، ويجهلونها

●

عندما عدت لأرى الشمس ، انكروني

لذا يا حبيبتي
علينا ان نذهب
ونتوقف لحظة كي نبكي
فوق القبور التي لا تعد ، للرجال الذين لا حصر لهم
الرجال الذين ذهبوا
دون قداس ، ودون ان يوقظهم احد
ودون امل في ضوء الشمس الذي ينكرونه علينا
يجب ان نذهب يا حبيبتي
لنخبرهم
انني قد عدت
اننا قد عدنا
لاننا نحب بعضنا بعضاً
ونحب
هذه القبور التي لا تعد ؛ للرجال الذين لا حصر لهم

●

عندما عدت لأرى ضوء الشمس ، انكروني
لكنني نهضت بقوة
ـ الحرية فاكهة الحصاد ـ
ويجب ان نذهب
لنجمع اكواز الذرة ، والالوان
حاملين الازهار ، وباعثين الاموات من قبورهم
ومقدمين للاحياء كل ما في حياتنا من قوة
لذا يا حبيبتي
يجب ان نذهب
لنرسم قوس قزح على صفحة السماء
لابنائنا الذين سيلعبون به ويغنون
ربما ياتي المطر
ربما يذهب المطر
اذا ارادت سيدتي له ذلك
سوف ياتي المطر الى مزرعة ابينا
ولن ، لن يرسل بها الى الشمس
لذا يجب ان نذهب يا حبيبتي
يجب ان نذهب

●

وعندما اعود
ـ وكل شيء مهمل خرب ـ
ويعانق كل منا الآخر ، سوف نجعل
الحياة جميلة ، ورائعة .
ونتابع مسيرتنا
في خيرات الحصاد الوفيرة
في سقسقة الطيور المروعة
في ركب الرجال العائدين
في تهليل الامطار لميلاد الارض من جديد
في الخطى الوائقة للشعب المتحرر من العبودية

●

يا حبيبتي
يجب ان ترتدي الارض الوانها الجديدة
يجب ان نجعل القبلات والبسمات مناديل الحياة
وبين حقول القطن التي لا حد لها
ورقصات السواعد المبتهجة
يجب ان نذهب
يجب ان نذهب يا حبيبتي

بروتوس غيوبوزا

ولد بروتوس غيوبوزا ، في المقاطعة الجنوبية ، بانغولا ، عام ١٩٥٢ ، وهو من الجيل الشاب الذي تفتح وعيه مع الثورة ، وقد اصدر مجموعتين شعريتين هما : « ليالي الدم » ، و « مواكب النصر في لواندا » .

الافعوان الكبير
بلآلئه الرخيصة ، يلتف على جيد النسوة
والطبول تقرع في ظلمة الليالي الطويلة
والرجال تسحقهم طواحين الالم

●

هذه هي الصورة
التي ارتسمت في الذاكرة
اما السهول السوداء الجميلة
التي تجري فيها دماؤنا الحمراء
وانهار عرقنا
فقد كانت تتلاشى في الخلفية

●

انغولا ،
ايتها الشجرة القوية
انظري الى ازهارك
وهي تتفتح متطلعة الى شمس الحرية
وانظري الى ثمارك
وهي تتساقط شهية في ايدي ابنائك
وهشمي تلك الصورة القاتمة .

●

انغولا ،
كل الازمنة القاسية
تتراكض هاربة
امام مواكب النصر ،
وهي تعبر شوارع لاوندا
وكل الطبول
تقرع من جديد
ايقاع النصر .

جوزيه لويس مندونسا

ولد جوزيه لويس مندونسا ، في العاصمة الانغولية لواندا ، في الرابع والعشرين من تشرين الثاني نوفمبر عام ١٩٥٥ ، واصدر عدة دواوين شعرية ، تعبر عن الحركة الحديثة في الشعر الانغولي التي تفتحت بعد الاستقلال ، ورصدت الحياة الانغولية الحديثة ، وقد حصل على جائزة سارغادا اسبران عام ١٩٨١ ، وعمل مسؤولاً للنشاطات الثقافية في اتحاد كتاب انغولا .

خمس قصائد

بيونغ يانغ

(مهداه إلى الاطفال الكوريين)

عندما يكوّر
شنليما *
فاكهة الوقت
في المصانع
تصهل
الكاس المقعرة
بسحرها الواضح
تحت شعاع الشمس
المتردد
المتحد
بدم شعب
يحمل العسل
في كفيه

كينونتال

كينونتك
معجونة من الصلصال الحي
ومختمرة بالسواد
لذا ،
فانك حين تجلس على الارض
كعبد يقرأ كتاب الزمن المفتوح
فان ركنك المائي المفتوح
سيشيع الدفء
في الكواكب البعيدة

نحن ايضاً

ها نحن نبحر
كالرموز المقدسة
ونسقط
من اخذنا بثارهم
لان الكره
باسنانه الحادة
يقتل نشوة القنيصة
في هذا الخلاء

على الخط الامامي

على خط الجبهة الامامي
يا رفيقي
نصنع من عظمك ملح بارود الرصاص
ونقيم السماء المسكونة بانوار الموتى
ومن جسمك
يا رفيقي
تتصاعد نكهة خارجة من قلب الحجارة
ومن ماء فائض
من مريخ آخر
ينسكب بشفافية غير معهودة
على الكلس الذي لا ينثني
ليصنع
نبوءة العصور

عند الغروب

من غباري
اصنع ازميل النسيم
عند الغروب
واخرج « سنوراً »
يدعو الشعب
الى التمرد

* شنليما: هو جواد مجنح، من رموز الاساطير الكورية

أغوستينو نيتو

ولد اغستينو نيتو في مقاطعة كاتيت بانغولا ، عام ١٩٢٢ ، درس الطب في لشبونة وكيو مبرا ، سجن عدة مرات قبل ان يقود حركة التحرير الشعبية الانغولية ، وقد تولى رئاسة الجمهورية الانغولية عام ١٩٧٩ ، بعد الاستقلال مباشرة ، وتوفي في نفس العام .

اصدر ثلاث مجموعات شعرية اثناء حياته ، هي : « اربع قصائد لاغوستينو نيتو » ، « قصائد » و « الامل المقدس » .

وصدرت مجموعة اخرى بعد وفاته ، اشتملت على القصائد التي لم تنشر ، بعنوان « الرفض المستحيل » .

الحضارة الغربية

الواح الصفيح تثبت
على الارض
لإقامة البيت
بعض الالواح الصدئة
تعطي الطبيعة الفتها
والشمس تتسلل الى البيوت
التي تستقبل مالكيها
بعد اثنتي عشرة ساعة من العبودية
تاتي الحرية
لتحطم الصخور
وتبدل الصخور
تحطم الصخور
وتبدل الصخور
وياتي الطقس الجميل
الطقس الندي
ليحطم الصخور
ويبدل الصخور
وها هي العصور القديمة تاتي مبكرة
اجل
فحصيرة ، في الليالي المظلمة
تكفي
لأن نشعر بالامتنان
عندما نموت من الجوع .

مسرحية ذات فصل واحد

الحرباء او كلب الجنرال

عن قصة قصيرة بنفس العنوان
للكاتب الروسي (جيكوف)

◆ تأليف : بحري حسون فريد

الشخصيات :

اوشو ميلوف ، مفتش الشرطة :قصير بدين منتفخ ، يمشي كالطاووس ، ٥٠ سنة .

جريكوف ، الرجل الجريح : شخصية صادقة بسيطة ، كادح مسؤول عن عائلة كبيرة ، ٣٥ سنة

الورين : مساعد مفتش الشرطة : طويل جداً ، شخصية نبيلة ، ٤٠ سنة .

الرجل العجوز : بسيط وطيب . .

بردخور ، رئيس حظيره كلاب الجنرال زيجالوف : ٥٠ سنة

الرجل الأول : رجل ضخم ، حاد القسمات ولكنه ابله

الرجل الثاني : شخصية إيجابية طيبة ٣٠ سنة

الرجل الثالث : شخصية إيجابية طيبة ٤٠ سنة

الرجل الرابع : شخصية ايجابية طيبة ٢٥ سنة .

الكلب : يمكن ان يقوم بالدور كلب حقيقي ، او ممثل ذو حجمٍ صغير ، وهذا افضل .

مع مجموعة من (الكمبارس) رجالاً ونساءً و شيوخاً الذين لهم دور مُهم في خلق الجو النفسي العام ، وإسناد فكرة المسرحية من خلال الصراع المكشوف والداخلي .

المنظر

: ساحة لاحدى المدن الروسية الصغيرة ،تُمَثل السوق الشعبي . على يسار المسرح جزء من غرفة لمركز شرطة المدينة ، تبدو كئيبة واثاثها قديم بالٍ . وعلى يمين المسرح . هناك (دكاكين) صغيرة ، يقوم اصحابها ببيع الخضر والحاجيات المتنوعة المختلفة . في وسط المسرح واعلى الوسط ، تُمثّل الساحة الوحيدة في تلك المدينة ، وتتفرع الساحة في اعلى وسط المسرح الى فرعين في إتجاهين متضادين .. الزقاق الأول نحو يسار المسرح .. والزقاق الثاني نحو يمين المسرح ...

الزمن :

خريف عام ١٩٠٣ ، في روسيا القيصرية . الوقت صباحاً

■ المشهد الاول

(عندما ترفع الستارة ، يقوم بعض الناس بشراء حاجياتهم من اصحاب الدكاكين الصغيرة ، وهم في ملابس شتوية رثة ، رغم ان الشتاء الروسي لم يقبل بعد ... حركة الناس ، والمجاميع تعطي دلالة على الجو النفسي العام لتلك المدينة الصغيرة البائسة .[على مخرج المسرحية ان يعطي لكل مجموعة منفردة (فعلاً دراميا) ملائماً للنماذج المطروحة في المسرحية من البشر ...]

(المسرحية من النوع التراجيدي كوميدي ، وعلى المخرج ان يحافظ على الاسلوب الخاص والنمط المُميز لمثل هذا النوع من المسرحيات ، من حيث خلق الجو النفسي العام ، وطريقة اداء الممثلين)

(في يسار المسرح حيث تتركز (الاضاءة) نشاهد مفتش الشرطة (اوشوميلوف) يقوم من على كرسيه متوجهاً الى خارج الغرفة التي تطل على الساحة ، يتبعه مساعده (الورين) ، وما ان يصلا الى الباب الخارجية حتى يؤدي الشرطي الحارس التحية العسكرية بكل جلال وإحترام ... تنتفخ اوداج مفتش الشرطة ، ويردّ عليه التحية بتكابر ، يتلمس شاربه الكث ، ثم يسعل قليلاً ، مفتش الشرطة يرتدي معطفاً جديداً ويبدو كالطاووس ، اما مساعده فيرتدي ملابس رثة قديمة . مفتش الشرطة (سمين قصير ،منتفخ) اما مساعده فـ (طويل هزيل) يتبع سيده كظله ، وهما يقومان بالتفتيش اليومي الروتيني لتلك الساحة ، وما ان يشاهد الناس المفتش ومساعده وهما قرب الباب الخارجي لمركز الشرطة ، حتى ينتابهم نوع من القلق والخوف والترقّب ، خشية ان يقع عليهم عقاب بدون اي ذنب)

المساعد (الورين) : (الغاية في نفسه يتملق مفتش الشرطة) كم هو جميل معطفك الجديد هذا ياسيدي .

المفتش (اوشوميلوف) حقاً ياالورين .

المساعد : إنه يليق بمفتش الشرطة اشوميلوف الذي يهابه الجميع من اتباعه واصحاب الدكاكين وجميع الناس . انظر اليهم إنهم يقفون إحتراماً وإجلالاً لك ياسيدي .. يقفون على بعد عشرات الأمتار منك ياسيدي ورؤوسهم مطأطأة نحو الارض .

المفتش : إنني لهم بالمرصاد .. لاتنس إنني أمثّل العدل .

المساعد : (متملقاً) : ونعم العدل ...

المفتش : إننا نقومُ بواجبنا ، خدمة للعدل والقانون .

المساعد : ولاشيء غير العدل والقانون (يقولها بتورية ذات مغزى)

المفتش : (ينتبه لذلك ، يتفحصه جيداً) : ماذا تقصد ياالورين . ؟!

المساعد : (مدارياً سيده) : اقصد ، لاشيء غير العدل والقانون .

المفتش : الافضل لك ان تقصد ذلك ... فانت تعرفني جيداً

المساعد : نعم ياسيدي ... انت رجل يهابك الجميع .

المفتش : لابدّ لمفتش الشرطة ان يظهر للناس على احسن وجه ، ان يبدو جليلاً وخطيراً .

المساعد : (متملقاً يجري خلفه كالارنب) : وسعادتك ، خير مثال على ذلك ... خاصة وان معطفك الجديد الزاهي هذا ، يضفي عليك رونقاً وجمالاً .

المفتش : (تنتفخ اوداجه . يقف ويرمقه بنظرة ذات معنى ، ثم يتلمس شاربه) : حقاً .. ؟!

المساعد : أُقسم لك بشرف المهنة ...

المفتش : طيبٌ ... وماذا بعد ؟

المساعد : (بمبالغة وإطراء كاذب) : خطواتك الواثقة تجعل الارض تئنُ تحت قدميك ، كانك فارس من فرسان القيصر العظيم .

المفتش (يقف بدون وعي منه وُيؤدي التحية) : كُلنا خدم القيصر العظيم .

[بعض الناس يشاهدون مفتش الشرطةُ يؤدي التحية الرسمية بكل احترام ... شخص يتصوّر ان التحية له ، فيؤدي التحية له مندهشاً ومرتعباً ... المفتش يُحسّ بالموقف فيرمق ذلك الشخص بنظرة قاسية صارمة ، فيهرب ذلك الشخص ، ثم يسير المفتش من جديد ويتبعه مساعده ...

المفتش : تكلمْ ... وماذا بعد ؟

المساعد : نظراتك النارية لامثيل لها ، إنها تذيب الحديد البارد ، كما انها تخيف اللصوص والخارجين على القانون ، تماماً كما تخيف القطة البّرية الجرذان والفئران ...

المفتش :إنني اخيف الجميع ؟

المساعد : نعم الجميع !

المفتش وماذا بعد ؟

المساعد : ياسيدي المفتش ، هل تسمح لي ان اقول

المفتش : (مقاطعاً) : تقول ماذا ؟

المساعد : اريد ان اقول ...

المفتش : قُلْ ، ماذا تريد ان تقول ... ؟

المساعد : اريد إجازة ليوم واحد (يقذف بالجملة دفعة واحدة) ... ارجوك ان تساعدني ...

المفتش : سافكر في الأمر ..

المساعد : حقاً ؟

المفتش : قلتُ لك سافكر في الأمر ...

■ المشهد الثاني

(من اعلى يمين المسرح نسمع رجلاً يصرخ ، ثم يندفع من الزقاق الى وسط المسرح ، يلاحق (كلباً) الذي يبدو انه قد عضّ اصبعه .. الدم ينزف من مقدمة إصبعه المجروح .. يتقدم الناس نحوه .)

(الرجل الذي عضه الكلب (خريو كيف) يبدو إنساناً بسيطاً ، يتالم من اثر الجرح في مقدمةإصبعه ، في حين وقف الكلب ينظر إليه بتحد

الرجلُ الجريح (خريوكيف) (يُكلّم الكلب)

: اهكذا تعض ؟ اهكذا تفعل بي فعلتك الشنيعة ايّها الكلب الحقير ، حذار ان يفلت ايها الناس الطيبون سدوا عليه المنافذ . حذار ان يفلت .. يجب ان يُعاقب الكلب هذا .. وصاحبه ايضاً ...

■ المشهد الثالث

يتقدم المفتش ومساعده نحو الرجل الذي عضّه الكلب ...

المفتش : (بلهجة خطيرة) : ماذا وراءك يارجل ؟ .. لماذا تصرخ وتولول ؟

الرجل الجريح (خريوكيف) (متوسلاً ومتقرباً للمفتش) : لقد عضّني هذا الكلب ياسيدي ...

المفتش : هل انت متاكد من ذلك ؟

الرجل الجريح (خريوكيف) : نعم ياسيدي ، انظر اليه ياسيدي إنه يرتعد من الخوف ... إنه مجرم حقير

المفتش : من هو ؟

الرجل الجريح (خريوكيف) : هذا الكلب اللعين ... انظر الى وجهه إنه يفصح عن فعلته الشنعاء ...

المفتش : ايها المساعد !!

المساعد : (يظهر انه يخشى الكلاب منذُ طفولته) : نعم ياسيدي ...

المفتش : إفتح المحضر ... وسجّلْ ...

المساعد : (يفتح دفتراً) حاضر ياسيدي ... (الكلب يفلت من الحصار ... فيتبعه الرجل الجريح ويصيح ...)

الرجل الجريح جريوكيف : سيدي .. المتهم ... المتهم ،الكلب ... لقد هرب

المفتش : ايها المساعد ... إلحق بالكلب وجئتني به ... اما انت فابق مكانك ... لاتتحرك ...

المساعد (يرتعش خوفاً) : ولكني لاأستطيع ...

المفتش : ولمَ لاتستطيع ...

المساعد : لانني اخاف الكلاب ... منذُ طفولتي وانا اخاف الكلاب ... صدقني ارجوك ياسيدي ...

المفتش : (بعصبية) : رجل مثلك يخاف الكلاب ... اي كلام هذا ؟

المساعد : انا لااخاف النمور والأسود ... ولكني اخاف الكلاب .. لاأستطيع ابداً ياسيدي

المفتش : إن لم تلحق بالكلب وترجع به ، فلسوف اعزلك اليوم

المساعد : ساحاول ... ساحاول ياسيدي ، وامري الى الله ... من اين جاءتني هذه المصيبة ... (يهرع المساعد باتجاه الكلب الهارب وهو يصيح بالناس) ؛ (في حين يتالم الرجل الجريح من إصبعه) تعالوا معي .. تعالوا بسرعة ... (يندفع الناس مع المساعد باتجاه الزقاق الذي إختفى فيه الكلب .. في حين يستعرض مفتش الشرطة عضلاته امام الواقفين والرجل الجريح وهو بانتظار جلب الكلب (المتهم) .

الرجل الجريح (يتالم) : آه ... إصبعي ... آه

المفتش : كفى صراخاً وعويلاً ... اسكت ..

الرجل الجريح (جريوكيف) كيف اسكت .. والدم ينزف من اصبعي .. والمجرم قد هرب

المفتش : سناخذ العدالة مجراها .. ولابّد للمجرم ان ينال عقابه ...

■ المشهد الرابع

(يرجع المساعد ومعه شخص ضخم الجثة ، حاد القسمات وقد امسك بالكلب ...)

(المساعد يبدو وكانه قام بعمل بطولي)

المساعد : هذا هو الكلب ياسيدي ...

المفتش : ايّها المساعد .. إفتح المحضر لكي نقوم بواجبنا الرسمي ...

المساعد : نعم ياسيدي .. انت يارجل امسك الكلب جيداً

الرجل الاول (ذو العضلات ، ضخم الجثة) : لاتخف ياسيدي .. فانا قد عملتُ في السيرك فترة طويلة ...

المفتش : بلا ثرثرة .. اريد ان اقوم بواجبي .. (يتحرك كالطاووس .. وهو يستجوب الرجل الجريح (جريوكوف) ، ويتلمس شاربه) .. قُل يارجل ، تكلم بصدق ولاتكذب ابداً .. نحن نريد ان نضع الحق في نصابه ، تكلمْ عن كل ماتعرفه عن الحادث .. وكيف وقع ...

الرجل الجريح (جريوكوف) : لقد عضنّي هذا الكلب المجرم ...

المفتش (مصححاً) : قُل الكلب المُتهم ، إنه مازال مُتهماً ...

الرجل الجريح (جريوكوف) : لقد عضّ هذا الكلب إصبعي ... (متسائلاً) : ولكن ياسيدي ، كيف يكون هذا الكلب متهماً ، وقد عضّني بالفعل ... انظر ياسيدي الى الدماء التي تنزف من إصبعي .. هذا دليل قاطع على إرتكابه للجريمة (يشهر جريوكوف) إصبعه وكانه يمتشقه كسيف والدم ينزف منه)

المفتش : لماذا تشهر إصبعك هكذا ؟!

الرجل الجريح (جريوكوف) : (يُوّجه حديثه الى الكلب) : لن تفلت من العقاب ايهّا الشيطان الرجيم .

المفتش : اكمل حديثك ... قُصّ علّي الحكاية من اولها الى آخرها .. وقل لي : كيف عضكَ هذا الكلب ؟ ولاي سبب ؟

(المساعد يُسجل الأسئلة والاجوبة التي يصرّح بها الرجل الجريح (جريوكوف) بشكل يُلفت إليه النظر)

الرجل الجريح (جريوكوف) : كنتُ ياصاحب السعادة ، اسير في طريقي و ديعاً كالحمل

المفتش : وماذا حدث ؟

الرجل الجريح (جريوكوف) : فجاة دون ان ادري ، هجم علّي هذا الوغد ، وبدون اي سبب ، وعضّ إصبعي . (الكلب ينبح معترضاً)

المفتش : إنه يعترض عليك ... ايها المساعد ، سجّل نباحه ...

(يضحك الناس البسطاء بتلقائية وعفوية)

المفتش : (يصرخ بهم) :هُس ... صمتاً ، حافظوا على النظام ... وإلا .. (ثم يلتفت الى الرجل الجريح) : طيب ، وبعد ذلك ...

(جريوكوف) : وبعد ان عضّ إصبعي ، حاول الفرار ... ولكنّ الناس الطيبين ، عندما سمعوا صراخي ، سدّوا عليه المنافذ ، وحاولوا الامساك به

المفتش : طيب ... ولنفترض انك تقول الحقيقة ، ماذا تريد الان .. ؟

الرجل الجريح (جريوكوف) : ارجو ان تسامحني ياصاحب السعادة إذا قلتُ لك ، إنني رجل بسيط ، كادح ، وظروفي المعيشية في غاية الصعوبة ، لديّ عائلة كبيرة ، تصور ان زوجتي لاتلد إلا التوائم ، عندي عدد كبير من الاطفال ، هؤلاء يريدون ان ياكلوا شيئاً ... فكيف استطيع ان اعمل وإصبعي عاجز عن الحركة والعمل ، وسيبقى كذلك فترة اسبوع في الاقل على هذه الحالة ...

المفتش : افهم من كلامك انك تطلب تعويضاً ..

الرجل الجريح (جريوكوف) : نعم ياسيدي .. اطلب تعويضاً من صاحب الكلب ...

المفتش : هذا شيء منطقي .. إننا نحمي العدل والقانون وندافع عن المساكين والمظلومين ...

الرجل الثاني : إنه يستحق العطف ياسيدي

المفتش ، انا اعرفه جيداً ،إنه رجل طيبّ ، لديه اطفال ... وزوجته تاكل كثيراً ...

الرجل الثالث : ياصاحب السعادة ، يجب على صاحب الكلب ان يعوضّ هذا الرجل .. هذا هو الحق والعدل والانصاف ...

الرجل الرابع : وانا اويدّ مايقوله هذان الرجلان ...

المفتش : (غاضباً) : هُسْ ... كفى .. لااريد ان يتدخل احد في سير التحقيق ... (يُوجّه كلامه للجميع) : القانون هو القانون . ويجب ان نسير في تسجيل الوقائع والتحقيق بشكل قانوني واصولي ...

(يوجه كلامه الى الرجل الجريح) :قُلْ يارجل ... هل عندك شيء آخر ... ؟

(جريوكوف) : ياسيدي ، الم يامر القانون بالتخلّص من الحيوانات المؤذية السائبة في الطرقات ... ؟ الا يامر القانون إذا وقع ضرر او اذى على شخص ما ، ان يطلب تعويضاً ؟ ينبغي على صاحب الكلب ان يقدمّ لي تعويضاً كافياً ، بل يجب ان يُعاقب كذلك ... تصوّر ياسيدي ، لو إعتدى على هذا الكلب او غيره على الناس ، فلسوف تصبح الحياة اكثر صعوبة ومشقة ، بالرغم من اننا نعيش الحرمان والجوع وشظف العيش ...

المفتش (بلهجة صارمة غاضبة) : إسمع يارجل .. لاتتدخل في السياسة ... السياسة عمل ممنوع .. وكلماتك توحي بالاحتجاج ، ويمكن ان تُسجن إذا اردتَ ان اشي بك ... سامع ؟ ممنوع الاحتجاج ... ممنوع الاعتراض .. ممنوع التكلّم بالسياسة ؟ ممنوع !! فاهم ... ؟!

(جريوكوف) (خائفاً) : ياصاحب السعادة ... انا ... انا لم اتكلم في السياسة .. كل ماهنالك اردتُ ان اوضح لسعادتك وضعي العائلي .. وظروف حياتي

المفتش : على كلٍ ... ساحاول ان انسى ماقلته قبل قليل .

(جريوكوف) : اشكرك ياسيدي ...

المفتش : والان ، نبدأ بالخطوة الثانية ... (يُوَجه كلامه الى الحاضرين ...)

إسمعوا انتم وتكلّموا الصدق ....

وإياكم ... إياكم ... ان تشهدوا بشهادة باطلة او مزيفة ...

كلب من هذا ؟

(تعابير ملائمة ومختلفة على وجه الحاضرين الذين اخرسهم تهديد المفتش .. ولم يتكلموا ...)

المفتش (يسال الحاضرين من جديد) : كلب مَنْ هذا ؟

الا تسمعون ؟ (صمت من الجميع)

اقول لكم كلب من هذا ؟

(لاجواب من الجميع)

الا يريد احدٌ منكم ان يقول ماعنده ؟!

إن كتمان الحقائق عن رجل القانون ، جريمة .. ومَنْ يخفي معلومات او حقائق عن رجل القضاء والقانون والامن ، يُعاقب باشد العقاب ... الا تعرفون هذا ؟

الرجل الثاني : ثِقْ ياسعادة المفتش ، انا لااعرف صاحب هذا الكلب . ولم اشاهده من قبل ...

الرجل الثالث : لو كنا نعرف صاحبه ، لتكلمنا ....

المفتش : (منتفخ الاوداج ويتكلم بلهجة صارمة) : طيّب ... لن ينجو صاحب الكلب من عقابي الصارم ... (منفعلاً اكثر) : سوف أُلقن اولئك الذين يتركون كلابهم سائبة في الطرقات درساً بليغاً ... ماذا يعتقدون ؟ هل هي فوضى ؟ لايوجد نظام وقانون ؟ لقد آن الأوان للقيام بعمل صارم ، وتاديبي ضد اولئك الذين لايريدون الامتثال للانظمة والقوانين .... كلاب تروح وتجيء وتنبح وتعضّ هذا وذاك دون محاسبة او عقاب ؟

الرجل (جريوكوف) : (مُكملاً) : او تعويض ...

المفتش (مستمراً في إنفعاله) : ساريهم ماسوف يفعله اوشوميلوف ... ساعاقب صاحب الكلب شرّ عقاب ... وساقتل هذا الكلب بكل وحشية .

(يضرب الكلب الذي يحتضنه الرجل الأول ذو العضلات) فيقفز الكلب من بين يديه .. ويسرع في الزقاق نابحاً ومختفياً) ...

المفتش : (بعصبية وبلهجة آمرة صارمة) : ايهّا المساعد ... إلحقْ به ... وبسرعة ... اريده حالاً ...

(المساعد يركض مهرولاً مع بعض الاشخاص ومعهم (الرجل الأول ذو العضلات) ... وفي اثناء ركضهم السريع يتساقط بعضهم على بعض ، ثم ينهضون من جديد ، ويسرعون الخُطى باتجاه الزقاق الذي إختفى فيه الكلب ... في حين يبقى المفتش والرجل الجريح وبعض العجائز في الانتظار لمجيء الكلب ... يسمع خارج المسرح نباح الكلب وصياح الناس .. وبعد مضي وقت ملائم ياتي المساعد ومعه الرجل الأول (ذو العضلات) حاملاً الكلب من جديد) .

■ المشهد الخامس

المساعد (لاهثاً) : لقد جئت به ياسيدي ... إنه امامك

المفتش : هذا من حسن حظك ... كيف يمكن لنا ان نستمر في التحقيق ، حسب اللوائح القانونية ، ودليل إرتكاب الجريمة يفلت من إيدينا ...

المساعد : إنه كلب شرس ... وقح ... غير مؤدب

المفتش : من دون شك ... فالكلب هذا لايختلف عن صاحبه في شيء ... إن ظني لايخطيء ابداً وحدسي في مكانه ...

انا استطيع ان اؤكد لكم ان صاحب هذا الكلب إنسان لايشعر بالمسؤولية ... مجرم ... افاك ... يترك كلبه في الطرقات وكانما الشارع والمارة فيه مُلك ابيه واجداده ... آخرزمان ... اكتبْ ...

المساعد : (متسائلاً) : اكتبُ : آخر زمان ... ؟

المفتش : (غاضباً) : ايها المساعد ،كُنْ ذكياً ... اكتب ، في اثناء سير التحقيق هرب الكلب ... ثم جيء به ثانية بعد مشقة وعذاب ...

المساعد : (يكتب وهو يتلفظ الكلمات بصوت مسموع) لقد هرب الكلب ... وجاء به المساعد من جديد بعد ان عانى من التعب والمشقة والعذاب ...

المفتش (غاضباً) : كلا ايهّا المساعد ... لاتزيّف اقوالي ... انا لم اقل ماكتبته انت الان ... اكتب بالضبط العبارة التالية : هرب الكلب اثناء التحقيق ... ثم جيء به ثانية ، هكذا تكون العبارة .. لا نك في الحقيقة لم تات به وحدك ، وإنما قد ساعدك كل هؤلاء الناس ، خدمة العدالة والنظام والقانون . يجب ان نكون منصفين ، عادلين ، في اقوالنا

وتصرفاتنا واحكامنا .....

(ارتياح من الجميع ، ماعدا المساعد الذي يبدو مغلوباً على امره)

المساعد : (بتردّد) : امرك ياسيدي ... ساكتب ماتريد ياسيدي ...

■ المشهد السادس

يدخل رجل عجوز من اعلى يمين المسرح ، ثم ينظر بتلقائية الى ذلك التجمع ... يتقدم نحوهم بعفوية ... واثناء تقدمه يصل الى سمعه حوار المفتش وهو يسأل الناس من جديد)

المفتش : للمّرة الاخيرة ، اسألكم : كلبُ مَنْ هذا ؟

(صمت من الجميع)

(الرجل العجوز يتقدمّ نحو الكلب ويتفحصّه بنظراته)

المفتش : شيء عجيب ... !! لااحد فيكم يستطيع ان يخبرنا عن صاحب هذا الكلب ؟! الم يشاهد احدكم هذا الكلب من قبل ؟

الرجل العجوز : انا ياسيدي ... انا اظن ياسعادة المفتش ان هذا الكلب ، هو كلب الجنرال زيجالوف (يندهش المفتش ومساعده .. ثم يبدو عليهما إمارات الفزع) . (الرجل الجريح يهتز خوفاً من هذا التصريح الخطير) (همهمة من الناس المحتشدين) الكلب ينبح نباحاً وكانما يعلن عن نفسه) .

المفتش : ماذا قلت يارجل ؟ لم اسمعْ جيداً ... كرر ما قلته قبل قليل ...

الرجل العجوز : (ببساطة) : اظن ياسيدي ، ان هذا الكلب ، هو كلب الجنرال زيجالوف ...

المفتش : كلب الجنرال زيجالوف ؟! اممكن هذا ؟ تعال ايهّا المساعد ، وساعدني في نزع معطفي ... إنني اشعر بالحر الشديد ... لقد بدا العرق يتصبب على جبيني ...هيا اسرع ...

(يسرع المساعد نحو المفتش ، وبكل صعوبة يساعده في خلع معطفه الملتصق بجسده المكتنز لحماً وشحماً ...

المفتش يسحب انفاسه بصعوبة من هول الصدمة .. ويحاول ان يسيّطر على الموقف ... ثم فجاة ينظر شزراً نحو الرجل الجريح ...

الرجل الجريح يفهم نظرات المفتش ، يرتعد من الخوف ... يحاول ان يفلت ...)

المفتش : قف ... لاتتحرك ايهّا المحتال ... الى اين تريد ان تذهب ... ؟! قفْ .. (يُلوح له بالعصا) ... فهذا إذن هو كلب الجنرال زيجالوف ... (يُغيّر من لهجته تجاه الكلب) الحقيقة إنه كلب جميل .. ولطيف جداً ... الا تتفق معي ايها المساعد انه كلب وديع ومسالم (ينبح الكلب) إن نباحه يشبه الموسيقى ... إنه يُغّرد . (يلتفت فجاة نحو الرجل الجريح ويرمقه بنظرة نارية) انت ... !!

الرجل الجريح : انا ؟

المفتش : نعم انت ...

كيف تجرات وقلت إن هذا الكلب قد عضك ؟ ها .. ؟! ايمكن لكلب الجنرال ان يعضّ احداً ؟! كلب اليف ووديع ، عنده ذوق وكياسة ... قُل لي ، كيف تجرّات ورفعت صوتك ، وقلت ، إن الكلب قد عضك ؟! (يقترب من الكلب قليلاً ويغازله) ايمكن لهذا الكلب ان يفعل مكروهاً ؟! ... انظر الى عينيه الجميلتين ... انظر الى انفه الحلو النظيف ... انظر الى شعره الأملس الناعم ... انظر الى قوامه الرشيق الجميل .. انظر الى كبريائه وشموخه ، وادبه الجمّ .. إنه ينطق باصله ، إنه من دون شك كلب الجنرال زيجالوف ... وانت ... انت تتهمه بشتى التهم ؟ تقول إنه قد عضّك ؟ يالك من متشرد معتوه ...

ايمكن ان يعقل ان كلب الجنرال زيجالوف يعضّ احداً ؟ هل هذا يصدّق ؟!

الرجل الجريح (لايدري كيف يُخلّص نفسه من هذا المازق) (لايستطيع ان يتكلم) .

المفتش : لماذا لاتنطق بشيء ؟ ... هيا ، تكلم ايهّا اللعين ... ؟

الرجل الجريح : ياسيدي ... لااستطيع الكلام ...

المفتش : طبعاً لاتستطيع الكلام ، لقد إنفضح امرك .. وحاولت الهرب قبل قليل .

والآن ايهّا المساعد . نسير في التحقيق من جديد على ضوء الظروف المستجدة .... يوُجه كلامه الى الرجل ذي العضلات) انت ، انت ايها الرجل ، لاتغرز اصابعك في جسم هذا الكلب الجميل الوديع ، النظيف ، صاحب الحسب والنسب .

(يوّجه كلامه الى الرجل الجريح) أُنظرْ اليه ايّها المتشرد ، هذا الكلب قد عضّ إصبعك .. ؟ كيف يمكن لكلب الجنرال ان يعضك ؟ هذا شيء غير معقول ... إن الكلاب التي تعود الى السادة ووجهاء القوم تتلّقى دروساً كثيرة ومتنوعة في السلوك والاداب والاتيكيت ... قُل ... تكلمْ ... قُل الحقيقة واعترف ...

الرجل الجريح : ما الذي تريد مني ان اقول ياسيدي ..

المفتش : طبعاً ... ليس عندك شيء تقوله ، لانك رجل مُحتال ... كذّاب ...

الرجل الجريح : والدم الذي يسيل من إصبعي ؟

المفتش : الدم ؟ (يضحك بسخرية) انا اقولُ لك كيف بدا الدم ينزف من إصبعك . لابّد انك تعمّدت وضربت إصبعك بمسمار ، ثم شرعت تئنب وتصيح وتولول ... على امل ان تقبض مقابل ذلك تعويضاً ... وهذه هي الحقيقة ... تريد تعويضاً من صاحب الكلب الجنرال زيجالوف ...

الرجل الجريح : ابداً ياسيدي ... لقد تنازلتُ عن حقي ولا اريدُ تعويضاً ... واسمح لي بالانصراف ... (يحاول ان يتحّرك ... يُوقفه المفتش ، ويلّوح له بالعصا) .

المفتش : الى اين ايها المتشرد اللعين ، لن تترك هذا المكان مالم نُطبق عليك القانون ... لقد قمت بعمل إحتيال ... وجريمة الاحتيال عقابها السجن .

الرجل الجريح (خائفاً) : ولكني لم اعمل شيئاً مما تقوله ياسيدي ...

المفتش : انت لم تعملْ شيئاً ؟ كيف ؟! الم تجمع هذا الحشد الكبير من الناس ؟ الم تاخذ من وقت الحكومة الشيء الكثير من الجُهد والاجراءات ..

ثم ، الم تتهّم كلب الجنرال بتهمة حقيرة دنيئة ؟

... ثم إنني تذكرت الآن ، الم تتكلم في السياسة ، وكنت تريد تحريض الناس على الاحتجاج والعصيان والتمّرد ... ؟!

الرجل الجريح (يبدو عليه الخوف والفزع اكثر من ذي قبل) : ياسيدي المفتش (بتوسل) أُقبل يديك الكريمتين ، ارجوك ان تتركني وحالي ، فانا إنسان بسيط ... صاحب عائلة ، لدّي اطفال كثيرون ... اتوسل اليك ، إن ماذكرته الان ، واحدة منها تكفي ان ادخل السجن ... إرحمني ... ارجوك ...

(يبدو التاثر على وجوه الناس المحتشدين) .

المفتش : (بلهجة اقل قسوة) : إذا تكلمت الحقيقة ، فانني ساعفو عنك . قُل الصدق : هل عضّك هذا الكلب ؟

الرجل الجريح : نعم ياسيدي ...

المفتش : (ينفعل من جديد) : ويقول نعم ايضاً ؟!

الرجل الجريح : هذه هي الحقيقة ... اقسم لك بالمقدسات

المفتش : ولنفرض انه عضّك بالفعل ... اتدري ، لماذا ؟

الرجل الجريح : لماذا ياسيدي ... ؟

المفتش : لانك ، ولاشك قد حرقت انفه بسيجارة مشتعلة على سبيل المزاح ، فرّد عليك هذا الكلب المسكين بعمله البسيط وعضّك ... وهذا حق مشروع ، دفاع عن النفس .

الرجل الجريح : انا لم احرق انفه بسيجارة ابداً ...

المفتش : باي شيء حرقت انفه إذن ؟

الرجل الجريح : لم احرق انفه مطلقاً ...

المفتش : ولم تسحب ذيله ؟

الرجل الجريح : كلا ... لم اعمل اي شيء ... إنني اخاف الكلاب ياسيدي ، فكيف اتجرأ واسحب ذيله ، او اشعل انفه بسيجاره ؟

المفتش : إذا لم تفعل له اي شيء .. إذن لماذا عضّك الكلب ، إذا كان ماتقوله صحيحاً ؟

الرجل الجريح : اتدري ياسيدي المفتش لماذا عضّني هذا الكلب ،يحاول ان يفتش عن فكرة او حيلة ليخلّص نفسه من المأزق،

المفتش : لماذا ؟

الرجل الجريح : لانه ... لانه ...

المفتش : لانه ، ماذا ؟

الرجل الجريح : (تلمع في ذهنه فكرة) لان .. لان هذا الكلب ، ليس كلب الجنرال زيجالوف .

المفتش : وكيف عرفت ذلك ؟

الرجل الجريح : لان كلب الجنرال كما تقول ياسيدي ، مؤدب ووديع ، واليف ، وهذا الكلب لاتنطبق عليه هذه الاوصاف . هذا الكلب قد عضّني بالفعل ياسيدي ، وبدون اي سبب ، إنه كلب معتدٍ وشرس ، ولايمكن باي حال من الاحوال ان يكون كلب الجنرال ..

المساعد : هل استطيع الكلام ياسيدي ...

المفتش : قُل ماعندك ، ولكن بسرعة ..

المساعد : ياسيدي ، إن هذا الرجل ، ربما يقول الحقيقة .. اظنه صادقاً ...

المفتش : كيف ايّها المساعد ... ؟

المساعد : انا اقول لك ياسيدي ، قبل قليل تذكّرت ، مّر على خاطري شيء مُهم ...

المفتش : تذكرت اي شيء .. وما هو الشيء المهم الذي مّر على خاطرك .. ؟

المساعد : تذكّرت ان كلاب الجنرال زيجالوف كلها من نوع كلاب الصيد ، وهذا الكلب كما تراه ياسيدي ، ليس من نفس الفصيلة والنوع . وعلى هذا الاساس ، فهو ليس كلب الجنرال زيجالوف ... المسالة في غاية البساطة والوضوح ياسيدي ...

المفتش : (يقتنع بحديث مساعده ... ثم يلتفت الى الناس المحتشدين) : من قال ان هذا الكلب ، هو كلب الجنرال زيجالوف ؟ (صمت من الجميع ... يبدو الارتباك على وجه الرجل العجوز) ...

اوجّه كلامي اليكم من جديد .. من قال ان هذا الكلب ، هو كلب الجنرال زيجالوف ... ؟ واحد منكم قال ان هذا الكلب هو كلب الجنرال ، مَنْ هو ؟

الرجل العجوز : انا ياسعادة المفتش ...

المفتش : لماذا كذبت ؟

الرجل العجوز : انا لم اكذب ، كل ماقلتُه بالحرف الواحد ... حسبما اتذكر ...

المفتش : ماذا قلت ... بالحرف الواحد ...

الرجل العجوز قلت : اظن ان هذا الكلب هو كلب الجنرال زيجالوف .. ولم اجزم في قولي ...

المفتش : يعني انك اردت ان تقول ، إن هذا الكلب ، ربّما او هنك إحتمال ان يكون كلب الجنرال زيجالوف ... اهذا ما اردت ان تقوله ... ؟

الرجل العجوز : هذا ماأردت ان اقوله في اول الامر . اما الان ، وبعد ان ادلى مساعدك براي جديد ، فالشيء الاكيد ان هذا الكلب ليس كلب الجنرال زيجالوف ، لانه ليس من نوع كلاب الصيد .

المفتش : بالتاكيد انه ليس من كلاب الصيد ، ولكن كان عليك ايّها الرجل العجوز ان تغلق فمك ، ولاتتلاعب في الالفاظ ونحن نسير في إجراءات التحقيق .. إن كلمة اظن التي نطقت بها ، جعلتنا نعتقد بانك متاكد من قولك .. يعلم الله ، كم عانيتُ من اجراءات تصريحك الخطير ، على اية حال ... امرك ان تُغلق فمك في المستقبل ولاتتكلم إلا إذا كنت متاكداً .. فاهم ؟!

الرجل العجوز : نعم ياسيدي ...

المفتش : (يلتفت الى الرجل الجريح ، ويُخفف قسوته معه) قُل يارجل ... انت متاكد من ان هذا الكلب قد عضّك بالفعل من دون سبب ؟

الرجل الجريح نعم : ياسيدي .. قد عضّني من دون سبب ؟

المفتش : وليست هناك عملية إحتيال او نصب ... ؟

الرجل الجريح : ابداً ياسيدي ... انا إنسان بسيط ... سليم النيّة ... صادق . لم ادخل السجن مرة واحدة في حياتي ...

المفتش : إذا كان ماتقوله صحيحاً .. فسوف نطلب من صاحب الكلب ان يُقدم لك تعويضاً ...

الرجل الجريح : اشكرك ياسيدي ... كنت اعرف انك تُمثّل العدل والشهامة والانصاف ، ولايمكن ان تضيع حقوقي .

المفتش : (يلتفت الى الكلب ويخاطبه) : انت ايّها الكلب .. لماذا تعضّ الناس ؟ ها ؟ إنك سيء التجربة ... جرو قبيح ، هزيل ، مسعور وسخ ، لك رائحة كريهة .. لابّد ان اتخلص منك فور الانتهاء من إجراء التحقيق ... سوف اعدمك (ينبح الكلب بشدة)

■ المشهد السابع

يدخل المسرح من اعلى يمين او يسار المسرح (بردخور) وهو رئيس حظيرة كلاب

الجنرال زيجالوف) .. يقترب من الناس المحتشدين ، فيرى مفتش الشرطة الذي له علاقة طيبة معه)

بردخور : ماذا عندك ياسعادة مفتش الشرطة ، ارى حشداً من الناس ، هل هناك حادثة تحقق فيها ؟

المفتش : (فرحاً برؤية بردخور) : اهلاً بك ، لقد احسنت بالمجيء يارئيس حظيرة كلاب الجنرال زيجالوف ، كدنا نقع في ورطة كبيرة ...

بردخور : ولماذا ؟

المفتش : لقد مرّ بخاطرنا لفترة قصيرة ان هذا الكلب هو من كلاب الجنرال زيجالوف .. ماهو رايك انت ياسيد العارفين ؟

برد خور : لاابداً ، إنه ليس من كلاب الجنرال زيجالوف على الاطلاق ، فانا اعرف بكلابه واحداً بعد الآخر . وكلاب الجنرال زيجالوف من نوع كلاب الصيد ، وهذا الكلب من نوع كلاب الصالونات ... إنه بالتاكيد ليس كلب الجنرال زيجالوف

المساعد : الم اقل لك ذلك ياسيدي ...

الرجل الجريح (خريوكوف) : إنني لم اكذب ياسعادة المفتش لقد عضّني هذا الكلب اللعين ، ولابد ان احصل على التعويض المناسب ، من صاحب الكلب الذي لم يُحسن تربية كلبه .

المفتش : إطمئن ايها الرجل ، حقك لايضيع ابداً .

إننا نُمثّل الحق والعدل والانصاف ، ونقف مع الحق والعدالة دائماً وابداً ، ولابدّ للمظلوم من ان ياخذ حقه من الظالم اياً كان ذلك الظالم . ستنال حقك ونصيبك من التعويض بكل سهولة ... إطمئن ايّها الرجل ،إطمئن ... وثق .. وثقوا بانني بعد ان اعرف من هو صاحب هذا الكلب اسوف أعاقبه شرّ عقاب ، واطلب منه التعويض ، ثم اقتل هذا الكلب اللعين علنا امامكم جميعاً ....

بردخور : واكن ياسعادة المفتش ، ارجو ان تعلم ، ان هذا الكلب ...

المفتش : (مكملاً) : ليس من كلاب الجنرال زيجالوف ، اعرف هذا ...

بردخور : ولكن هذا الكلب ، هو كلب شقيق الجنرال زيجالوف الذي وفد علينا البارحة ليلاً ...

المفتش (مندهشاً ، وفي فزع) : ماذا ... ماذا تقول ؟!

(حركة ملائمة للرجل الجريح (جريوكوف) وقد أُسقط في يده)

(المساعد ، لايدري ماذا يفعل)

(همهمة ولغط من الجمهور المحتشد) .

(المفتش ينشف عرقه بمنديل طويل ، ويحاول ان يتماسك ... ثم يبدأ بالسعال .. ويسال (بردخور) من جديد .

المفتش : لم اسمع جيداً ، ماذا قلت ؟!

بردخور : قلت ، إن هذا الكلب ، هو كلب شقيق الجنرال زيجالوف .. ولقد جئتُ اخبرك بفقدان كلب شقيق الجنرال .. والحمد لله ، وجدته امامي ، سالماً غانماً ..

المفتش : احقاً ماتقول ؟ انه امامك الان سالماً . ولكن كيف لم اسمع بحضور السيد (فلاديف) شقيق الجنرال ... ؟

بردخور : لقد حضر في مساء البارحة ولم يخرج من القصر ، لقد قطع مسافة طويلة ولعدة ايام من العاصمة حتى هذه المدينة ...

المفتش : حسناً فعل ... وهذا من حسن حظي ، لقد اوعدني في المرّة السابقة خيراً ... وارجو ان يحقق طلبي المتواضع هذه المرّة ...

بردخور : المهم .. يجب ان نرجع هذا الكلب النادر الى صاحب السعادة .. إنه يحبه كثيراً .

المفتش : بالتاكيد ياسيدي ... سآخذه بنفسي الى صاحب السعادة .. ولكن لابّد ان احسم هذه القضية بسرعة ...

(يحاول الرجل الجريح اثناء حديث المفتش مع بردخور ان يفلت وان يختفي بين الناس المتعاطفين معه) (ينتبه الى محاولته مفتش الشرطة فيصرخ به)

المفتش : الى اين ايها المحتال ؟ قِفْ ولاتتحرك من مكانك ... لي حساب عسير معك ... (يلتفت الى الكلب ويغازله) : فعلاً إنه كلب لطيف ، وظريف ومؤدب ... أعذرني ايّها الحيوان الأرنب الجميل ...

مَنْ لايعرفك ، لايمكن ان يُقدرّك حق قدرك .

(يلتفت الى الرجل الجريح (جريوكوف) ماذا تقول الآن ايّها المتشرد اللعين ... ايها المحتال الاجرب .. لقد عضكَ هذا الكلب الوديع ، ها .. وتريد تعويضاً مالياً ... ؟

ايها المساعد ...

المساعد : نعم ياسيدي ...

المفتش :خُذ هذا المتهم الى السجن حالاً

المساعد : نعم ياسيدي ...

الرجل الثاني (يرفع صوته من بين الناس) : ولكن هذا ظلم .

المفتش : مَنْ تكلم الان ؟

الرجل الثاني : انا تكلمت ...

المفتش : ماذا قلت ؟

الرجل الثاني : قلت ، إن هذا ظلم ...

المفتش : انت تقول هذا الكلام ولاتخشى شيئاً ؟

الرجل الثالث : وانا اقول مثله ... وإن تصرفك ايها المفتش بعيد عن الحق والعدل ... فسواء كان هذا كلب الجنرال او كلب شقيق الجنرال ، فالرجل قد عضّه الكلب ، وهو يستحق التعويض ، هذا هو الانصاف والعدل ولاشيء سواه .. ولكنك امرت ان تسجنه ... لماذا ... ؟

المفتش : ايها المساعد .. اقبض على هذين الرجلين لاشك انهما من الناس الذين يحاربون الحكومة ... إنهما من اعداء القيصر ، وسوف يعرفان جيداً معنى التهجم على رجال الحكومة في وسط الشارع وامام الناس .

إذهب بهؤلاء الاشرار الى السجن ، وساذهب انا مع السيد بردخور لاوصل هذا الكلب الوديع الجميل الى صاحب السعاده السيد (فلاديف ايفانفتش) .

(ياخذ المساعد بتلابيب الرجال الثلاثة الى حيث مركزالشرطة .. ثم ينصرف مفتش الشرطة مع (بردخور) والكلب معهما وهو ينبح بشدة ، وقد نسى معطفه في وسط الساحة ... همهمة ولغط وغضب وإحتجاج من الناس المتجمهرين ، وفجاة يلاحظ الرجل الرابع معطف مفتش الشرطة ، فيقترب منه ويرفعه عالياً ويلّوح به للناس المتجمهرين الغاضبين .

الناس الغاضبون يفهمون الاشارة ويسرعون الى المعطف ويمزقوه شرّ ممزق ، وهُم في هياج وصخب وضحك وجنون .

موسيقى ملائمة تصاحب المشهد الاخير.

(مع اسدال الستار)

وهج الماضي في ذاكرة الشاعر

توظيف الشخصية التراثية في القصيدة العراقية المعاصرة

◆ علي حداد حسين

● مقدمة:

كان الشعر العربي المعاصر أوضح الانواع الادبية التي شغلت فيها قضية التراث مكاناً بارزاً واثارت جدلا كبيراً. فقد كان التراث اساساً مهماً في محاولة الشعراء الارتقاء بعطائهم الابداعي بما يحقق بكل منهم صفة الاصالة التي تعني فيما تعنيه ان تكون له شخصيته الفنية الواضحة، «وتقتضي أن تكون رؤيته متصلة بعصره وبمستواه وأدواته»[1] من جهة وان تكون صادرة عن شخصيته المميزة التي تجيء «من طبيعة الادب في بلاده، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير»[2] من جهة أخرى.

واختلف الشعراء العراقيون المعاصرون في طبيعة فهمهم للتراث وآثاره مثلما اختلفوا في طبيعة رؤيتهم للعصر وما يناسبه من طرائق التعبير عنه، غير أن هذا الاختلاف لايؤثر على حقيقة انشدادهم جميعاً الى التراث الذي ظل فاعلاً في ابداعهم، واخذت مضامينه وصوره وجودها البينّ في قصائدهم، سواء أكانت تلك المضامين تتمثل في صور التراث الفكرية أو الادبية أو الدينية، أو كانت ملامح فنية في التعبير واللغة والصياغة الاسلوبية.

وكانت الشخصية التراثية اكثر مضامين التراث تردداً وأوسعها تاثيراً في المضامين الشعرية المعاصرة، وقبلها في الآفاق الفكرية والنفسية للشاعر العراقي المعاصر وربما كان وراء ذلك الاهتمام الدائب في توظيف الشخصية التراثية ما تمثله من وجود مادي له أبعاده الملموسة التي تستطيع ذهنية الشاعر تحديدها، فضلاً عن انها تمثل صورة تكاد تكون كاملة الدلالات لعصرها بمضامينه كلها، وبالتالي فانها تمثل تراث مرحلتها بكل ما يتردد فيه من مضامين تراثية أخرى.

● القصيدة العراقية المعاصرة... شاعرها ومساراتها:

مثل رواد الشعر الحر مرحلة التاسيس للقصيدة العراقية والعربية المعاصرة بكل مواصفاتها وسماتها. غير إن ما قدموه من عطاء ابداعي لا يفرض توقف الشعر العربي عن الحركة الحيوية التي عرف بها، اذ لابد أن تاتي أجيال من الشعراء الذين سيقفون عند هذا البناء الابداعي الخلاق الذي ابتناه الرواد، وأن ينطلقوا منه باتجاه استشراف مستقبل مشرق للقصيدة المعاصرة. وقد عبر عن ذلك الشاعر الخالد بدر شاكر السياب حين قال: « لنكن متواضعين ونعترف بأننا مازلنا جميعاً في دور التجربة، يحالفنا النجاح حيناً، ويصيبنا الفشل احياناً كثيرة، ولابد للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي ان يولد ذات يوم مكبراً جهود الذين سبقوه»[3]

لقد جاء بعد الرواد وساوق تجربتهم الابداعية جيل من الشعراء، لا زالوا يواصلون تجاربهم ويوطدون لها سماتها. وقد عايش هؤلاء الشعراء مرحلة تاريخية متعددة الأوجه كثيرة الانتقالات في السياسة والاجتماع والآداب والفنون، وكانوا على وعي صادق بذلك كله، إذ احتضنوا هموم وطنهم وامتهم وكانوا بمستوى التحديات الصعبة التي مرت في التاريخ العربي المعاصر من نكسات وصدمات واحداث كبيرة

كانت لها مساحتها الفاعلة في الفكر والتوجهات الفلسفية والاجتماعية للعرب في هذه المراحل من وجودهم التاريخي، ثم بدء مرحلة اخرى اخذت فيها خيوط الاشراق تبزغ من جديد، ليكون الشعراء بمستوى التعبير عنها بروح متفائلة، لا تكتفي بالموقف الشعري وحده بل لقد وضع الشعراء انفسهم في الخضم من كل تلك التغييرات التي طرأت على واقعهم الوطني والقومي. ولقد وطّن هؤلاء الشعراء انفسهم على نوع آخر من التعبير، بعد ان تنفسوا هواءً نقياً جديداً في ظل الثورات الجماهيرية التي عبرت عن مصالح الشعب وطموحاته، ولاسيما بعد ثورة ١٧-٣٠ من تموز المجيدة التي فجرت ابداع العراقيين عامة وفتحت عيونهم على آفاق حاضر ومستقبل تبنيه طاقتهم الخلاقة.

وعلى المستوى الابداع الأدبي - الشعري خاصة - اتقن معظم هؤلاء الشعراء التجربة الابداعية المعاصرة، بعد ان وعوا تجربة الرواد وتعمقت في نفوسهم وتجاربهم[4]. وكان طريق الاطلاع على التجارب الشعرية الأخرى - عربية وعالمية - ميسوراً لهم اكثر مما كان لمن سبقهم. كما كان لهم من سعة مجالات النشر وتعددها ما مكنهم من تقديم تجاربهم وهي في اول مراحلها جدة وسخونة. ولقد وعى هؤلاء الشعراء مهماتهم الابداعية، وانطلقوا في مهاد الشعر، يبحث كل منهم عن سمات تجربته الابداعية وخصائصها وكان لهم من التراث الادبي والفكري - العربي خاصة - ما يغني توجهاتهم، حين جعلوه نسغاً خصباً يضفي على ابداعهم عمقاً واصالة. وكانت الشخصية التراثية صورة من صور هذا الانشداد الذي عبر عنه هؤلاء الشعراء الى تراثهم.

● الشخصية التراثية.. أنماطها

استعان الشعراء بعدد كبير من الشخصيات التراثية التي وظفوها في شعرهم بأساليب متعددة. وهذه الشخصيات لاتكاد تبتعد عن واحد من الانماط التالية:

● الشخصية التاريخية:

يبدو ان الشخصية التاريخية تأخذ مكان الصدارة في توظيفات الشاعر العراقي المعاصر سواء كان وراء ذلك وعياً واضحاً باهميتها ام إن وراءه دوافع نفسية تجعل ترسخ صورة هذه الشخصيات في لا وعي الشاعر واستقرارها في عقله الباطن أمراً مؤثراً في استعادة اسمائها وترديدها على هذا النحو الواسع عند كل الشعراء العراقيين المعاصرين. فضلاً عن طبيعة الواقع الراهن الذي تمر به الأمة العربية تاريخياً، وما تواجهه الذات العربية من تصدع في كثير من قيمها التاريخية التي عبرت عنها مواقف خالدة لابناء هذه الأمة على مر عصورها. كل ذلك جعل الشاعر يلتفت الى التاريخ ويستحضر شخصياته لتكون عونه في الوقوف على قدميه ولو كان ذلك على المستوى المعنوي وحده، بما لا يجعله سهل الانسحاق امام ظرف تاريخي غير طبيعي تمر به امته. وهكذا كثرت اشارات الشاعر العراقي المعاصر الى رموز تاريخه. ولعل اوضح هذه الشخصيات هي شخصيات الفرسان والابطال والقادة الذين يبحث الشاعر عن وجودهم غالباً في ملامح شخصية معاصرة.

أن اسماء الخلفاء الراشدين وابطال الاسلام خالد بن الوليد وسعداً والقعقاع وعقبة بن نافع وطارق بن زياد وصلاح الدين وقبلهم نبوخذ نصر وحمورابي واضحة التردد في القصيدة العراقية المعاصرة، لما تجسده من وعي خاص بالواقع الراهن للامة العربية وانحسار لعصر امجادها وبطولاتها يريد الشاعر تجاوزه، من خلال استذكار وقوف تاريخي شامخ لابنائها في عصورها الخوالي بوجه محاولات اذلالها التي مارسها ضدها اعداء مختلفون.

كما يستذكر الشاعر نمطاً من الشخصيات التي لها سمات الثورة والمواجهة الصلدة لمواقف التحطيم المعنوي وللقيم الانسانية، فتردد اسماء: ابو ذر الغفاري والحسين وعمار بن ياسر وبلال وسواها من الاسماء. ولعل الامر الواضح في تعامل الشعراء مع هذا النمط هو غلبة شخصيات التاريخ العربي على سواه. اذ تكاد تختفي الشخصيات غير العربية من استخدامات الشعراء، الا عند الاشارة الى مواقف الاعداء في تاريخ الأمة ومواقفهم من خلال الاشارة الى رموز من اولئك الاعداء: رستم وكورش وجنكيز خان وهولاكو وسواهم.

● الشخصية الدينية:

يأخذ هذا النمط من الشخصيات مجالاً يكاد يقارب توظيفات الشاعر للشخصيات التاريخية وتلك مسالة لافتة للنظر. فهل يدلل ذلك على طبيعة الوعي الديني لدى هؤلاء الشعراء وتاثيراته النفسية فيهم؟ وتلك مسالة بحاجة الى ملاحقة خاصة كسابقتها، لاسيما حين ندرك خصائص المرحلة

التاريخية وظروفها التي مر بها هؤلاء الشعراء وما سادها من تناقض فكري وفلسفي وتعدد التيارات والنزعات الوافدة من وجودية ولا منتمية وفلسفات ضبابية اخرى. ولعلنا لا نبعد عن الصواب حين نقول إن وراء ذلك وعي الشعراء لخصائص الشخصية الدينية وملامحها وما تحمله من عمق ودلالات ايحائية تمنح القصيدة فضلاً عن مسحة الروح الدينية الدافئة بعداً درامياً مؤثراً. ولذا وجدناهم يلحّون في توظيف شخصية النبي (يوسف) مثلاً، لما تحمله قصة حياته ومواقفه من بعد درامي تستوعب القصيدة آفاقه وتوظفه في خدمة افكارها.

وسواء اكان هذا السبب ام ذاك فقد اكثر الشعراء من الاشارة الى الشخصيات الدينية. ويلاحظ غلبة الفكر الديني الاسلامي على تصوراتهم لملامح هذه الشخصيات وصورها، إذ لا تكاد تخرج عن حدود التصور القرآني لها. نجد ذلك في شخصية السيد (المسيح) مثلاً التي جاءت غالباً على وفق التصور هذا، على الرغم من محدودية الاشارة اليها مقارنة بما كان لدى الرواد لاسيما السياب، حيث يوظفونها في الهيأة التي تصورها المعتقدات الدينية المسيحية[٥]

* الشخصية الادبية:

شغل الشعراء بتوظيف الشخصيات الادبية لاسيما الشعراء منهم لما فيها من دلالات تعبيرية يستوحيها البعض من ملامح الشاعر القديم وياتي البعض الآخر بها من خلال الاشارة الى شعر قديم او الى جزيئة معينة اشتهرت تاريخياً بصلتها الصميم بالشاعر القديم دون سواه كالعمى عند ابي العلاء المعري مثلاً والرفض عند الشعراء الصعاليك وعند عدد من الشعراء الاخرين يقف المتنبي في طليعتهم او العشق عند مجنون ليلى. وقد وجدنا ان رسم الشخصية الادبية يكاد يغلب الاشارة الى عطائها الابداعي. ويبدو ان الشعراء المعاصرين صبوا جل اهتمامهم على عدد من الشعراء القدامى الذين كانت حياتهم ذات مسار انساني عميق الدلالات يمكن للشاعر المعاصر استجلاؤها بما يخلق فعلاً درامياً يطمح الشاعر الى تحقيقه من خلال هذه الشخصيات، فكانت اشاراتهم للمتنبي ومالك بن الريب وابو العلاء وابن زريق البغدادي وديك الجن وابو نؤاس. كما كان للمتصوفة من الشعراء البسطامي وابن عربي والحلاج مكاناً متميزاً في عدد كبير من القصائد المعاصرة.

● الشخصية الاسطورية:

لم يعن الشعراء المعاصرون كثيراً بتوظيف الشخصيات الاسطورية وما ورد منها عندهم لايمكن مقارنته باية حال بما كان من سطوة لهذا النمط من الشخصيات عند رواد الشعر الحر، لاسيما السياب والبياتي[٦] ويلاحظ ان الشخصيات الاسطورية المستخدمة عند الشعراء المعاصرين ينتمي كثير منها الى التراث الاسطوري العراقي، إذ لم يعر الشعراء اهتماماً كبيراً للرموز الاسطورية الاغريقية وسواها. ولعل المنطلقات الفكرية التي توشج صلتها بالفكر القومي العربي وسعيهم الى بعث تراث امتهم ووطنهم والتشبث به جزءاً من الهوية القومية كان وراء هذا التوجه في التوظيف وهكذا كانت اسماء تموز وعشتار وجلجامش اكثر تكراراً عندهم من الشخصيات الاسطورية الاغريقية سيزيف وبروميثوس وسواها.

● الشخصية الشعبية[٧]

تعد الشخصية اول مظهر من مظاهر تاثر الشاعر العراقي بالتراث الشعبي، فقد استعان الشعراء بمجموعة من الشخصيات التي صنعها الخيال الشعبي ونماها وغذتها البيئة المحلية بما تحمله من افكار وتصورات لتصبح هذه الشخصيات ذات قدرات غير اعتيادية تصنع من خلال الفعل الذي يعجز الفرد العادي ان يقوم به. ومن ابرز الشخصيات الشعبية هذه شخصية السندباد وعنترة والخضر وشهرزاد.

«ولاشك في ان لبعض هذه الشخصيات حقيقة تاريخية او دينية كشخصية عنترة او الخضر. ولكن الحس الشعبي لا يكتفي بذلك بل يبدأ عملية إضافة وتنقيح وخلق الافكار واحداث خيالية تتحرك فيها هذه الشخصية، حتى يصل الأمر احياناً الى ان هذه الشخصية لم يتبق من حقيقتها في صورتها الشعبية الا الاسم وبعض الملامح العامة.. واذا كانت اغلب الشخصيات الشعبية قد مرت بمرحلتين من التغيير والاضافة حتى اخذت شكلها الشعبي، الاولى: أصلها التاريخي، والمرحلة الاخرى ما يضفيه عليها الخيال الشعبي من سمات، فان الشاعر يدخلها مرحلة ثالثة، حين يضفي عليها من واقعه وافكاره الشيء الذي يريد قوله في القصيدة،

لتتاطر الشخصية التراثية الشعبية عند توظيفها، وذلك حين ينتقي اسماً معيناً لفرد من ابناء مجتمعه وبيئته، فينتشله من الواقع اليومي المعاش ليصنع منه بطلاً لقصيدته، وهذا البطل يمثل، على نحو او آخر - جزءاً من صورة الواقع الشعبي، فكان الشاعر يسعى الى خلق رموز ذات دلالات تمثل عالمها الشعبي الراهن، ولكنها قد تصبح مستقبلاً - من خلال استقرار صورتها في القصيدة - بعضاً من هذا الموروث الشعبي. ويمكن ان نمثل لهذا النمط من التوظيف بقصائد لحميد سعيد او سامي مهدي او حسب الشيخ جعفر او محمد جميل شلش، وهذا ما سنتعرض له لاحقاً.

الشخصية التراثية.. أساليب التوظيف

لاشك في ان الشاعر يستخدم الشخصية التراثية لغايات محددة في وعيه لطبيعة دلالاتها، سواء ما كان متعلقاً منها بالمضمون وتوجهات القصيدة الفكرية او ماكان متعلقاً بابعد من ذلك يشتمل على آفاق القصيدة كلها ولعل ابرز ما نلمحه من انماط توظيف الشخصية التراثية، هو ما سنذكره لاحقاً.(9)

● التوظيف المباشر:

هذا نمط لا يمتلك آفاقاً فنية او فكرية عميقة اكثر مما يعبر عنه وجود الشخصية الحقيقي وما يمنحه ذكرها المباشر من دلالة سطحية. وهو متمثل في الاشارة الى الشخصية التراثية على نحو من التشبيه او التمثيل، او تذكرها في مناسبة ما، او التذكير بها، في محاولة لاستعادة بعض ملامح وجودها العام.

ولعل هذا النمط هو اوسع انماط توظيف الشخصية وابسط اشكال التعامل معها. ونكاد نلمحه عند الشعراء عامة. وهو يعبر عن علاقة شكلية بالشخصية التراثية واسلوب توظيفها، إذ لا يخلق من وجود هذه الشخصية حالة نامية او مؤثرة على امتداد القصيدة وإفاقها المضمونية او الفنية. فحين يقول الشاعر محمد جميل شلش:

فلاحترق بحبها الذكرى
الذي تسكنه الاضداد والانوثة
التجمع نار الوجد والصوفية
التجمع نار الفن
والنور الذي اضاعه في وضح النهار
مصباح ديو جونيس(10)

لانكاد نلمح اية دلالات ذات عمق مؤثر في مسار القصيدة، تم استيحاؤها من الشخصية التي ذكرت فيها اومن آفاق فعلها، الا على مستوى التمثيل والاشارة المباشرة الى جزئية معينة جسدها وجود هذه الشخصية الخاص بها وحدها. إذ ليس هناك من صلة بين افكار القصيدة والمضمون الدلالي للرمز الذي تجسده شخصية (ديوجونيس) على نحو يزيد على ما ذكرناه.

وحين يقول حميد سعيد:

كذبت قبلكم قوم نوح
وسيوف الخيانة ناشت جبين الحسين(11)

او قوله:

مات الغفاري قبيل الف عام
ما عرف التيه ولا الظلام
فكان حرفه الجريء يعبر الدنيا
الى السادة في الشام(12)

لانجد سوى تشبيهات واشارات تستمد صلتها من التذكير بالشخصيات التراثية، وسوى نظم لواقع تاريخي عاشت فيه هذه الشخصيات حقيقة.

وعند قراءتنا لأبيات الشاعر حسب الشيخ جعفر:

اثخنت في مشتجر النبال
فادركوني، قطعوا اوصالي
وعلقوا راسي على اسنة العوالي(13)

نعرف مباشرة انه يتحدث عن واقعة الطف ومقتل الأمام الحسين. واذا بحثنا عن ابعد من ذلك لا نكاد نلمسه في ثنايا القصيدة.

ومثل ذلك نجده في أبيات الشاعر علي الحلي:

وحلوتي (ازهار)
مشدودة الزنار
ارجوحة من غار
كانها عشتار(14)

فالشخصية التراثية في هذه الابيات ليست بذات دلالة اكثر من التشبيه الذي لا نجد له أهمية او قيمة فنية مبرزة بل

علىٰ العكس من ذلك، إذا ما نظرنا الىٰ الأمر من خلال الشخصية التراثية التي ذكرها الشاعر (عشتار) التي لا نجد أن مجال التشبيه بها هنا جاء ملائماً لطبيعة المضمون الذي تعبر عنه هذه الشخصية ودلالات وجودها التي تكتنز كثيراً من دلالات التعبير، ليس مكانها في قصيدة الشاعر هذه.

● التوظيف الفني لدلالات الشخصية التراثية

يمثل هذا الاسلوب في استيحاء جوانب معينة من الشخصية التراثية وتوظيفها- حالة متطورة فيها كثير من النضج والعمق في استكناه مخبوءات دلالات هذه الشخصية علىٰ نحو فني موح. وهو يبرز علاقة متطورة للشاعر العراقي بتراثه منبثقة من وعيه لقيمة الشخصية التراثية وما تكتنفه من غنىٰ يبتغيه لعوالمه الشعرية.

وفي هذا الاسلوب اخذ الشاعر يتداخل فكرياً ونفسياً مع الشخصية التي يوظفها ويستبطن ابعادها مازجاً بين مسارها الحياتي الذي هي عليه والحالة التي تسعىٰ اليها القصيدة. وهو بذلك يخلق عملاً فنياً ذا مستوىٰ يتحرك فيه المضمون التراثي علىٰ مساحة واسعة من التأثير والفعل. فمثلما نرىٰ الشخصية المعاصرة وقد اكتست رداء التراث وتوطدت معالمها في جسد القصيدة من خلاله، صرنا نرىٰ الشخصية التراثية وقد اكتست ثوب الحدث المعاصر وتداخلت جزئياتها معه، لتلغى ما بينهما من مسافات وحدود زمنية، ولتكون سمتهما المشتركة آفاق الفعل الانساني الخلاق. ولعل هذا الاسلوب واحد من الاساليب الفنية التي تعكس وعي الشاعر لمهامه الابداعية أولاً، ولمدىٰ ما يمكن يسترفده من مضامين التراث ثانياً. وقد وطد رواد الشعر الحر- السياب والبياتي خاصة- لهذا الاسلوب كيانه الفني الواضح وكان جهدهم هذا نصب اعين الشعراء الذين جاءوا بعدهم ابداعياً، الذين واصلوا الجهد وانضجوا له سماتهم في عدد كبير من قصائدهم.

(١)

يتأكد اسلوب الاستيحاء الفني للشخصية التراثية عند الشاعر (حميد سعيد) في عدد متميز من قصائده التي تؤهله لان يكون واحداً من الشعراء المبرزين في هذا النمط من التعامل مع التراث. فمنذ ديوانه الاول (شواطىء لم تعرف الدفء)[١٥] سعىٰ الشاعر الىٰ امتلاك ناصية هذا التوظيف من خلال الاجتهاد الدائب لخلق ملامح قصيدة ناضجة يتوسل اليها بقدرات ثقافية وفنية وقراءات كثيرة التردد علىٰ المصادر التراثية التي تمكنه من نوال ذلك. ويمكن ان نشير في ديوانه الاول هذا الىٰ قصيدته (فاطمة برناوي) التي وضع له عنواناً جانبياً هو (صوت من كربلاء) حيث سعىٰ الشاعر الىٰ رسم ملامح بطلة القصيدة المعاصرة من خلال حالة المقابلة بينها وشخصية السيدة زينب وما واجهته في واقعه ربلاء.

تبدأ القصيدة هكذا:

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف
يقارع الرجال والاسنة
يشق انهار الرمال عنوة
يزرع حقد الريح الاجنه
يلم اشتات ممزقين... حرقاً، بيارقاً، اعنه
جذوره تمتد... تمتد
حرائقاً يضوع خلفها اخضرارها[١٦]

وعبر اشارات مستمدة من تلك المأساة يمتد صوت يجهر بالحقيقة، ليجتاز ابعاد ا لزمن، حاملاً نبرة خالدة تتردد في صوت الحاضر (الصوتان هما صوت السيدة زينب والآخر صوت فاطمة برناوي) ليهز الوجدان العربي الذي ارتضىٰ صمته.

أما قصيدته (وجه عمار بن ياسر)[١٧] في الديوان نفسه فقد استلهم فيها بعضاً من دلالات شخصية هذا الصحابي الجليل ساعياً من خلال وعي فكري واضح تمثله في قصيدته الىٰ استذكار الشخصيات ذات المواقف الانسانية الخاصة بها في عصرها. ويقول الشاعر حميد سعيد عن قصيدته هذه: «حينما استعرت شخصية عمار بن ياسر.. لم اكن اقصد عماراً نفسه، وانما اردت ان اتحدث عن الموقف من خلال القناع أو الرمز التاريخي»[١٨].

ولعل هذه القصيدة، علىٰ قصرها، من قصائد (الرمز) لا القناع الناجحة عند حميد سعيد، حيث كان الشاعر فيها مدركاً لطبيعة التعامل مع ايحاءات الرمز التاريخي دون ان يقع في حصار الموقف التاريخي وحقيقته الا في حدود الدلالة الفاعلة للتعبير عن الموقف الراهن الذي ارادها الشاعر شاهداً عليه.

وفي ديوانه الثاني (لغة الابراج الطينية)[١٩] يقيم الشاعر علاقات جديدة مع المضامين التراثية مستعيناً بالشخصيات

ذات الفعل التاريخي والانساني المؤشر لها، على اساس متطور عن ديوانه الاول حيث وظف معظم الشخصيات التراثية فيه بأسلوب القناع[20].

ويستمر هذا التطور في ديوانه اللاحق (قراءة ثامنه)[21] الذي استفاد فيه كثيراً من الرمز الديني والتاريخي كيوسف وموسى والخضر والحسين وابن زريق البغدادي والشنفرى وسواها من الشخصيات.

اما ديوانه الرابع (الأغاني الغجرية)[22]، الذي عبر عن مرحلة فنية وحياتية جديدة من شخصية الشاعر وافكار قصائده، فقد بدا مفعماً بحيوية عالم جديد من الشخصيات التراثية، سواء ما كان منها غير عربي كـ(ماريسا التي لا تتعب)[23] تلك الفتاة الغجرية «التي حاولت ان تغير حياة قومها فحكم عليها بالموت... وماريسا هذه ما تزال حية في ذاكرة الغجر وفي واقعهم، تمارس الرقص والشغب»[24] واورفيوس وسواه، او ما كان عربياً كولادة بنت المستكفي، التي خصها الشاعر بقصيدة حملت اسمها[25]، مشيراً الى مباهج عالمها وألوانه وما يمكن ان تثيره في ذاكرة الشاعر. وتبرز في قصائد عديدة من هذا الديوان الاشارة الى شخصية النبي يوسف ودلالات قصه حياته وما يمكن ان تقدمه للشاعر من دلالات ورموز. اما ديوانه (طفولة الماء)[26] فقد كرسه لنمط من الشخصيات التي سنتناولها في حديث منفردة به وحدها.

(٢)

لانعدم بعض نماذج هذا الاسلوب من التعامل مع الشخصية التراثية عند الشاعر سامي مهدي الذي لاحقنا دواوينه باحثين فيها عن طبيعة توظيف الشخصية التراثية فيها. ونذكر بها بعض القصائد التي اقام الشاعر بناءها الفني على اساس استيحاء جانب معين لشخصية تراثية معينة[27].

ويمكننا ان نجد في قصيدته (السيد)[28] ملامح من طبيعة تعامل الشاعر مع الشخصية التراثية:

رجل من سامراء سياتي
سيدور هنا حيناً ويدور هناك
وكما لو كان يفتش عن احد، سيقلب نظراته فينا
ويحدق في اوجهنا
والاشياء المبثوثة حول مقاعدنا
وسيختار له ركناً منعزلاً
ويظل يحدق فينا
فاذا ما هم كريم منا ان يطلب شاياً للسيد
او حاول ان يساله شيئاً
قام وغادرنا نتلفت مذعورين

ولعل القصيدة تبين بافصاح موح عن الشخصية التي وظفها الشاعر فيها، لرجل جليل «سيحضر من زمن غير زماننا»[29] وما يمكن ان يحدثه في نفسه ما ستقع عليه عيناه من صور عصرنا من تضاد مع قيم يسعى اليها ويبدو الشاعر موفقاً في رسم آفاق قصيدته هذه بمهارة فنية وبعبارات موجزه تكتنز المضمون وتشير اليه. ويمكن ان نتلمس براعة الشاعر ايضاً في مستوى الشخصية الرمز التي لم يشر اليها على نحو مباشر بل بلمسات فنية دالة.

وفي قصيدته «ابي يتعلم الحكمة»[30] يستوحي الشاعر قصة النبي يوسف بعض تفصيلاتها، مضفياً عليها ما يود اضفاءه، مستكملاً الصورة من جزئيات متفرقه ومعتمداً صيغة التقابل بين الافق المعاصر لشخصية القصيدة والنبي يوسف:

كلهم فقراء
وابي كان افقرهم حين كان
واكثرهم دعة وصفاء
كان طفلاً يتيماً
فالقاه في الجب اخوته
ونسوه
ولم ينج من ظلمة الجب
الا وقد سلبوه اسمه
وغرا ئزه

(٣)

من خلال اسلوب استيحاء مضامين الشخصية التراثية يقدم الشاعر (حسب الشيخ جعفر) عدداً من القصائد البارزة في هذا المجال. يمكن ان نذكر منها هنا قصائده (الملكة و المتسول)[31] و (السيدة السومرية في صالة الاستراحة)[32] و (هبوط ابي نواس)[33] وتبدو افادة الشاعر من التراث العراقي القديم واضحة في قصائده الثلاث بما تفصح عنه في اطار توظيف الشخصية التراثية وانطاقها بما يوده الشاعر. ففي قصيدته الاولى افاد الشاعر من اسطورة نزول أنانا الى العالم السفلي[34]. غير ان الشاعر وظف الاسطورة بما يناسب رؤيته هو وبما يخدم مسار قصيدته وفكرتها، فاذا كانت (انانا) هي التي تتحرك مجسدة فعل الاسطورة فان الشاعر يجعل الشخص الآخر (العاشق) هو

الذي يهبط هذه المرة الى قرارة الجحيم في ظلمات العالم السفلي، ليبحث عن حبيبته. ولا يغيب عن البال قرب هذه الصورة في مضمونها الاسطوري من شخصية (أورفيوس) الذي قام بهذا الفعل اكثر من أية شخصية اسطورية عراقية ضمن اسطورة نزول أنانا الى العالم السفلي. ولا تظل القصيدة حكراً على مسار شخصية تراثية واحدة بل يزحمها الشاعر بعدد منها تلتقي كلها في الهم الانساني الذي اراده الشاعر موضوعاً لقصيدته

وها انا اهبط في قرارة الجحيم
في ظلمات العالم السفلي
(من انت؟)
انا فيدياس
ابحث عن فيدرا وعن اوفيليا في المرمر القديم
في اللهب الاخضر
(من انت؟)
(انا ابو نواس)
ابحث عن فيدرا وعن اوفيليا في قاع هذي الكاس
امسم في يدي ريشة الاحصنه
اجثو على اعتاب كل معبد يوقد فيه الكهنه
نيرانهم وتلتوي سحائب البخور
وفي لهاث الوحل الفائر والجذور
يزدحم الموتى وقد تدثروا بالريش
بين يدي أيريش
اجثو لديها صاغراً اسالها المرور

ويستحضر الشاعر فيقصيدته الثانية شخصية سيدة سومرية لا يحدد لها أسماً ولكنه يرسم لها ابعاداً تاريخية تجعلها واضحة المعالم، ويداخل بينها وبين شخصيات نساء معاصرات.

ويعاود الشاعر في قصيدته (هبوط ابي نواس) استلهام اسطورة أورفيوس وهبوطه الى العالم السفلي: «فيتحدث عن هبوط أبي نواس الى عالمه الخاص، والعودة من هناك بحصيلة قدمتها القصيدة من خلال الجو العام، وعبر تفاصيلها ومفرداتها... ويرتدي الشاعر النواسي نفسه تجربة الاسطورة من حيث مماثلتها لمعاناته ومحنته ومجانستها لعذابه الخاص المتمثل في مكابدة الشاعر لحياته في مجتمعه ذاك... وجنان هي بوريدس، كما كان إبن هاني، هواورفيوس، ومهما اختلفت الاسماء وتباينت الأزمنة والشخصيات، يظل المعنى الانساني حياً متألقاً ومتواصلاً»[٣٥]

(٤)

يمكن أن نضع قصيدة الشاعر علي الحلي (من جان دارك الى جميلة بوحيرد)[٣٦] في هذا الاطار من توظيف الشخصية التراثية. فأزاء المضمون الذي تقدمه قصيدته هذه تبرز طبيعة التوظيف الفني الذي أقام الشاعر قصيدته عليه حين وضع الشخصية التراثية (جان دارك) بكل دلالات وجودها التأريخي ومسارات فعلها الثوري التي خلدتها رمزاً انسانياً مفعماً بكل المعاني التي يبحث عنها الشاعر لتقف إزاء شخصية البطلة الجزائرية التي صمدت في وجه اشكال التعذيب التي مارسها ضدها المستعمرون. وإن الشاعر هنا يمازج بين تجربتين انسانيتين ثوريتين لأمرأتين واجهتا ظروفاً صعبة صمدتا في وجهها:

اختاه انت تذكرين كيف يشرق الضمير
وكيف تنبض الدماء في العروق
في وحشة السجن، وغربة السجن
وشهقة الجوع، وساعة العذاب
ولفحة السوط، وموعد النذير

ولعل اللمسة الفنية الذكية التي صنعها الشاعر، حين جعل صوت الشخصية القديمة (جان دارك) هو الذي يخاطب الشخصية المعاصرة (جميلة بوحيرد)، أضفت على القصيدة عمقاً موحياً، يصعد الشاعر من خلاله دلالات الفعل الثوري الذي مارسته الشخصية المعاصرة، ليصل الى مستويات من الخلود التأريخي العميق.

* الشخصية المعاصرة في ملامح شعبية خاصة:

عند ذكرنا للشخصية الشعبية التي يوظفها الشاعر العراقي المعاصر، أشرنا الى نمط جديد من توظيف هذه الشخصية، يستفيد الشاعر فيه من شخصيات معاصرة ولكنها ذات ملامح شعبية خاصة، سواء من خلال الاسم الذي تحمله ام في الملامح التي رسمها الشاعر لها. يبدو هذا واضحاً في شعر حميد سعيد الذي استفاد من هذا النمو في توظيف الشخصية منذ ديوانه الثالث (قراءة ثامنة) حيث اشار الشاعر في قصيدته التي حمل الديوان اسمها عنواناً له، الى شخصية (علوان) لتكون رمزاً فاعلاً في المسار الذي تحركت فيه مضامين القصيدة:

كان علوان، يقرا في صحف الغد
ليندس بين السطور /كايماءة
وزع الحلم.. الغلة.. النار
في كل بيت رايناه.. في كل زاوية
نحن.. انتم.. انا.. كلكم.. كلنا[37]

ولم يعد الشاعر الى هذا النمط من الشخصيات الا في ديوانه (طفولة الماء) الذي كرسه لشعر يعتمد غالبيته على توظيف هذه الشخصيات التي اختار عدداً منها لتكون محور مضامينه فضلاً عن عنوانات قصائده، فنجد (العريف عبد العباس، الولد السبع، منصور، محمد البقال، النقيب جلال.[38]

وفي قصائده هذه سعى الشاعر الى منح أبطال قصائده امتداداً تاريخياً، تابع فيه وجودهم الانساني منذ الطفولة غالباً، مستفيداً مما يمكن أن يمر على الذاكرة من صور ودلالات ذات مسحة شعبية موروثة، تمنح القصائد دفقاً مميزاً، مثلما يمنح هذه الشخصيات افقاً واسعاً يخرج بها من حدود وجودهاالفردي الى مساحات الفعل الانساني الذي تزخر به شخصيات التراث الشعبي الخالدة في الذاكرة الشعبية.

في قصيدة (النقيب جلال) نجد المثال الواضح لطبيعة رسم الشاعر لهذه الشخصيات وتعامله معها. فالشاعر يتحدث عن بطله بسعة تجسد أبعاد الشخصية على نحو إنساني مؤثر، حين يستقرىء تاريخ هذه الشخصية، الذي هو تاريخ وطن وشعب. يبدا الشاعر رسم هذا المدى الانساني من الحديث عن قرية البطل، ليعطيها امتداداً وخلوداً تاريخيين:

قرية مثل كل القرى
تستفيء بما ورثت.. وبما اورثت
في ازقتها وقفت بابل.. وتهادت مواكب فرسانها
قرية حلّ فيها الفرات
ونامت على طرف من قميص اميرتها دجلة
قرية
كان شاعرها السومري يغني لعشاقها
يستضيف بستاتينها ويخط ملامحه فوق اوراقها
قرية
كان ملاحها البابلي يبارك شطانها
يقف الماء بين يديه... وتمنحه الشمس الوانها

اما والدة النقيب جلال فهي امراة تجسدت فيها بطولات المرأة العربية وشممها عبر العصور كلها. إنها خنساء خالدة:

إمراة مثل كل النساء
كان ابناؤها يقفون على باب خيمتها
ويقولون ايتها العربية.. شيبان حاضرة
فلتكن لك منها.. حدود

حتى إذا ذكر الشاعر بطل قصيدته (النقيب جلال) قال عنه

مرّ في العارضيات طفلاً
مروءات أعمامه والبنادق والجوع
وامراة أفرغتها الهلاهل من صوتها
ودم وبيوت تنام على صمتها

وتستمر القصيدة حتى يصل الشاعر بنا الى زمن الحرب حيث نجد النقيب جلال:

يملأ الآن مدفعه بالعتاد
بين ميسان والشيب

إن هذا الامتداد الذي عمق شخصية بطل القصيدة من خلال آفاق الموروث الشعبي ومضامينه التي وظفها الشاعر شخصية النقيب جلال ذات مستوى من الدلالة الموحيةالتي تخرج بهذا البطل من حدود شخصيته الواقعية الى نطاق من التعبير عن حالة البطولة العراقية الفذة التي تستمد أصالتها من عمق تاريخي عظيم.

في ديوان الشاعر (سامي مهدي) (اوراق الزوال) [39] نجد مثل هذا التوظيف حين اختار الشاعر عدداً من الشخصيات التي جعلها واسماءها عنوانات وموضوعات لقصائده. وحين نقارن بين طبيعة توظيف الشاعر سامي مهدي لمثل هذه الشخصيات نجده متباينأ مع ما وجدناه عند حميد سعيد إذ لم يسع الشاعر سامي مهدي الى ذات المضامين المتسعة التي تحركت فيها شخصيات حميد سعيد بل اكتفى بملاحقة ابطال قصائده في لحظات وجودهم أمامه، فلم نجد لهم اي امتداد زماني خارجها. وضمن هذه الرؤية التي تعكس طبيعة رسم كلا من الشاعرين لأبطال قصائده نتلمس الفرق فيما نجده من حيوية الفعل وتكونه متاثراً بما حوله فعي المضامين التي حملتها قصائد حميد سعيد عن المضامين التي نجدها في قصائد سامي مهدي الذي وضع ابطاله في حالة واحدة ـ حالة الحرب ـ واهتم بهم من خلال هذه الموضوعة وزمانها. نجد هذا في قصيدته (خليل)

وخليل كان مهموما

وكان الموت يطوي الشهداء

وخليل كان لا يسكت في القصف

ويبكي حين يحصي الشهداء

إن بطل هذه القصيدة واحد من مقاتلي الجيش الشعبي المشاركين في خطوط المواجهة مع العدو الايراني، يعيش هم الحرب ولحظاتها متوجساً، تثار في نفسه مشاعر متناقضة. وحين يشتد القصف يحاول (خليل) مدارُة مشاعره بصنع الشاي وليست هذه المشاعر خوفاً، كما يمكن أن يتبادر الى الذهن، فهو في نهاية القصيدة يغادر الملجأ دون خوف من القصف المعادي، إذ استطاعت مشاعره التي جاشت في نفسه عند احتدام المعركة، ان تغلبه لتحركه بما شاءت:

قال: والشاي

فقلنا: بعد ان ينقطع القصف ويحصى الشهداء

فاختلفنا

وتصايحنا

ولكن خليلاً ترك الملجأ غضبان

وولى في العراء

ومضى في القصف لا يلوي على شيء

مضى في القصف

حتى غاب عن أعيننا

غاب

وناديا

فما عاد ولا رد النداء

لعل اول قصيدة من هذا النمط نجدها عند الشاعر محمد جميل شلش هي قصيدته (مصرع فلاح) في ديوانه الاول (الحب والحرية)[40]، التي جعل محورها المضموني متحركاً في إطار حكائي يقرب من أن يكون قناعاً او حواراً داخلياً، حين تتحدث بطلة القصيدة (حسنة) عن زوجها (حماد) الذي راح ضحية سيطرة اقطاعية مارست تسلطها في ظل مرحلة تأريخية تلاقت فيها مصالح القوى الشريرة المتعددة من استعمار ورجعية واقطاع لتمارس شتى صور الاضطهاد والاذلال للفلاح العراقي.وإذا كان (حماد) قد قتل غدراً فان (حسنة) تجد في ابنها ما يمكن أن يحقق لها رغبة الثأر من الاعداء وتحقيق حلمها الذي هو حلم كل المضطهدين من ابناء الريف العراقي:

يوم يمضي ورفاق الحقل في الليل البهيم

يتحدى

يوم يستل عليهم خنجره

ويرى المنجل... والمحراث.. والنير المدمى

وصخور المقبرة

كلها تصرخ: يا ارض ابلعيهم

لانريد الفجره

ولاشك في أن ايمان الشاعر بالمستقبل الذي تصنعه الاجيال القادمة هو الذي جعله يصوغ مضمون قصيدته بهذا المسار الفني، لتأخذ شخصياته مستواها التعبيري من خلال قدرتها على استيعاب مرحلة تأريخية والنفاذ الى أعماقها.

وتكتمل صورة توظيف الشخصية الشعبية لدى الشاعر محمد جميل شلش في قصيدته (اغنية شعبية) مستفيداً من آفاق الموروث الشعبي في اغناء آفاق قصيدته سواء في اسم الشخصية المحورية للقصيدة (منصور) او في توظيفه لأسلوب الغناء الشعبي في بناء قصيدته أو في ايراده للمثل الشعبي:

يا منصور

صح النوم يا منصور

إسمك بالحصاد ومنجلك مكسور

وليس (منصور) هنا الا رمزاً لدلالة أوسع حين يكون معبراً عن ما أراده الشاعر من قصيدته كونها صرخة تدعو الى النهوض ومواجهة الصعاب وبناء المستقبل الجديد، ليصبح الفرد المنادى فيها (منصور) شعباً بكامله يريده الشاعر أن يستيقظ ويصنع لنفسه وجوداً انسانياً يصله بما كان له من وجود خالد:

يامنصوره فجر النور وافانا

ومازلنا مع الاحلام

نحيي فجر موتانا

فانهض أيها الجبار

واحمل فاسك الجبار

انهض يا سليل النار[41]

ونجد عند الشاعر حسب الشيخ جعفر توظيفاً مماثلاً لما وجدناه عند الشعراء السابقين ولكنه محدود بشخصيتين هما (حمد الله) في ديوانه (الطائر الخشبي)[42] (وابن حودة) في (زيارة السيدة السومرية) [43]:

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل، قيل:

استراح ابن جودة، هل يذكر السرو، منحنياً

فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان

وهاتان الشخصيتان لم تأتيا مستقلتين في مسار تعبيري خاص بهما، بل هما جزءان منسجمان مع المضمون المتسع الذي دارت حوله قصيدتا الشاعر.

* تقنيات مختلفة

يتبقى هناك اكثر من أسلوب لتوظيف المضمون التراثي الذي تكتفنه الشخصية التراثية، تتداخل مع سواها من أساليب التوظيف، غير انها تتميز بخصوصيات معينة، تجعلنا ننظر اليها منفردة في سعينا هذا لتبويب اساليب التوظيف وانماطه. ولعل بعض هذه الاساليب لا يمتلك شروطاً خاصة به الا طبيعة التوظيف المضموني الذي يسعى اليه الشاعر. فحين يشار الى بعض الشخصيات من خارج التاريخ العربي ورموزه، ولا سيما تلك الشخصيات الشريرة التي حملت روحاً معادية لمسيرة الامة العربية العابقة بقيم انسانية عظيمة فان توظيف الشاعر لها يمثل حالة مغايرة لما تعودنا أن نجده عند الشاعر من اشارات للشخصيات التراثية المستمدة من التراث العربي والعراقي وانماطه.

ان توظيف الشاعر لهذه الشخصيات ـ يمكن أن نسميها بالشخصيات المضادة ـ يحمل في طياته وعياً تاريخياً لحقيقة ما يجسده ذكرها وما يتركه ايرادها في القصيدة من دلالات شاخصة في ذاكرة الشاعر.

وغالباً ما تكون هذه الشخصيات المضادة مجموعاً، أي قوم لهم مواقف معادية تجاه الأمة العربية، كالذي نجده في ابيات الشاعر محمد جميل شلش:

وليس في الدين ان يطغى به وطن
ويستحق القيد اوطاناً ويعتبر
وان يعود (البويهيون) ثانية
فلا عراق ولاغرب ولا سدد[44]

وقول حميد سعيد:

مجوس الارض يخطون سطوراً شوهاء
على نهديك
افك مغالقها تاريخاً
واغطيه باردية القتلى السنة
عند حدود الماء[45]

وربما عبر عن هذا المجموع اسم شخصية مضادة واحدة كهولاكو او جنكيز خان او كورش او سواها.

وقد يقوم الشاعر منهم بنمط آخر من توظيف الشخصية التراثية، حين يجعل من الشخصية الفرد مجموعاً بشرياً يحمل مواصفات تلك الشخصية ويسير على نهجها كالذي نجده عند سامي مهدي في المقطع التالي:

من هؤلاء من
رجال لبسوا اهاب جلجامش
ام جلجامش توزع في رجال
كيف عرفوا ان السر هنا
والعشبة هنا[46]

والشاعر هنا يجعل من جلجامش الذي سعى الى نيل عشبة الخلود، ولم يصل الى غايته تلك، رجالاً كثيرين يسعون الى الغاية ذاتها: نوال ذلك الخلود الأبدي مع اختلاف الوسيلة والنهج

ومن الأساليب التي تبرز في تعامل الشعراء مع الشخصية التراثية هو توظيف الشاعر لبعضها دون أن يشير اليها صراحة، وذلك من خلال التماس جزئية معينة استقرت صورتها في وعي المتلقي مرتبطة بتلك الشخصية دون سواها. يقول حميد سعيد:

في البدء التقينا... قال لي: خذرايتي
فمشيت فوق الماء ممتشقاً ذراعي[47]

إن هذا المقطع يقودنا الى تذكر شخصية الخضر الذي مشى على الماء وفي ابيات الشاعر علي الحلي:

رايت الشهيد، وكم حفرت محجريه
تضاريس دهر تحدى الخلود
يطل من الكوّة المعتمة
وفي كبرياء الصليب، الشموخ على الجلجلة
يزيح عن الصدر تابوته، يخلع الأوسمه[48]

تبرز الى الذهن مباشرة صورة السيد المسيح . ويبدو هذا الأسلوب أكثر وضوحاً عند الاشارة الى شخصيات أدبية ـ الشعراء خاصة ـ من خلال اقتباس بعض معانيهم وتوظيفها في القصيدة المعاصرة. ففي أبيات الشاعر حميد سعيد التالية:

سريت لكم يتيماً دونما حرز
تقاذفني الرمال وصحبتي
سيد عملس
ارقط ذهلول
فجعني بهم ليل[49]

ترز صورة الشاعر الجاهلي الصعلوك (الشنفرى)

وقوله في قصيدته لامية العرب

ولي دونكم اهلون سيد عملس
وارقط ذهلول وعرفاء جياءل

* الشخصية التراثية... سلبيات التوظيف

لا تتأتى لأي شاعر العلاقة بالتراث على نحو سهل كما يتصور البعض ذلك، فهي تحتاج الى مستوى عالٍ من الثقافة والاطلاع الدائب على آفاق التراث وفضاءاته الرحيبة كما أن توظيف الحالة التراثية في القصيدة يتطلب وعياً ناضجاً لحقيقة التراث ومساراته وادراكاً للقوانين التي تحكم هذه الحالة التراثية عن سواها، من جهة، وما يمكن أن يكون مناسباً منها لتوظيفه في ثنايا قضية معاصرة، من جهة أخرى. والتراث في الفنون الابداعية - والشعر خاصة - لا ينبغي له أن يكون حلية تجميلية ولا شيئاً سطحياً طارئاً على جسد القصيدة، يمكن تخليصها منه بالغائه السهل، بل يجب أن يصبح نسغاً صاعداً بالنماء في عوالم القصيدة.

ونحن لا ننتظر من الشاعر أن يقحم الحالة التراثية في قصيدته اقحاماً، ولا نودلها أن تكون موحيـة بما هو لغير صالح الشعر ومبتغاه من توظيفها.

ولعل ما ذكرناه ينطبق على المضامين التراثية كلها، ومنها الشخصية التراثية، بل إن الامر معها يتطلب أكثر من ذلك. فهو يفترض درجة عالية من الوعي والعمق والثقافة وحساسية في التعامل اكثر مما ينبغي توفره في التعامل مع مضامين التراث الاخرى لما للشخصية التراثية من أبعاد واضحة في ذهن المتلقي يجب استيعابها من الشاعر قبل السعي الى نقل كيان هذه الشخصية الى عالم القصيدة وافقها.

واذا كانت الشخصية التراثية قد شغلت مساحة كبيرة من حيز تعامل الشاعر العراقي المعاصر مع التراث فاننا نذكر هنا بعض سلبيات ذلك التعامل التي برزت عند الشعراء الذين استقرأت هذه الدراسة دواوينهم فقد يقع الشاعر في حالة من نظم الحقائق التاريخية المتعلقة بالشخصية التراثية دون أن تكون لذلك أية دلالة موحية في القصيدة.

حين يقول سامي مهدي:

وهنا الفارس يجمع مهر حبيبته العذراء
ويعود يسوق نياقاً صفراً عبر الكثب
تعبق من احمال هدايا حلب
ويرد عن الحي لصوص الصحراء[50]

تبدو هنا الاشارة الى شخصية (عنترة) وبعض تفصيلات سعيه في نيل ابنة عمه (عبلة) ورحلته من اجل هذه الغاية. وهذه الابيات اقرب ما تكون الى تقرير واقعه تروى عن هذه الشخصية لم نجده لها امتداداً في مسار القصيدة. ومثل هذا نجد في قصيدة (من الواح سومر)[51] للشاعر سامي مهدي التي قال عنها إنها «محاولة لا ستبطان بعض الجوانب الفكرية والنفسية في التجربة السومرية». لقد قام الشاعر باعادة تدوين بعض تأريخ مدن العراق القديم (اوركاجينا، أريدو) وسواهما متحدثاً بلسان أهل تلك المدن. ومع ما قاله الشاعر عن قصيدته هذه فأنها تبقى استذكاراً يعتمد الأفق التأريخي لتأشير بعض ما وصل الينا عن هذه المدن العراقية القديمة من دلالات الحدث التأريخية وطبيعة حياة أبنائها دون أن يتدخل ذهن الشاعر وعصره في إعادة ترتيب هذه التفصيلات على نحو يخلق مستوى من التعبير الشعري المؤثر.

وربما قاد الشاعر اعجابه بشخصية تراثية معينة الى حالة من التجاوز على الوضع التأريخي والمسار الخاص الذي تهيأ لصورة هذه الشخصية أن تقف عنده، فيسعى الى ابتعاث دلالات لا توحي بها الشخصية مهما سعينا الى ملاحقتها على وفق تصورات الشاعر لها. نجد مثل هذا في قصيدة (دار سيزيف)[52] للشاعر مجمد جميل شلش، التي يقول في بعض مقاطعها:

يادار سيزيف
اشهدي إننا
للحب نحيا.. عربي المذاق
يحرقنا الوجد، ونبقى على
دين الملايين.. رفاقاً.. رفاق

«فقد جعل لسيزيف داراً، وبدأ قصيدته بتوجيه الحديث اليها، ولست أرى صلة بين دار سيزيف وبين اخبارها إننا نحيا للحب العربي»[53]

ومن سلبيات التوظيف التي يمكن ذكرها هنا، ما نجده عند بعض الشعراء، حين يقدم الشاعر الشخصية التراثية متداخلة مع شخصيات أخرى، بعضها معاصر دون أن

يوحي هذا التداخل بقيمة فكرية أو فنية ألجأت الشاعر الى ذلك، ودعته يتجاوز الفاصلة التاريخية او الفكرية، كما حصل في قصيدة الشاعر حميد سعيد (سحيم) حيث يقول:

واكذب انت يا سحيم
لن يسأل التاريخ عنك، عن حقيقة القضية
فانت لست بودلير
ولست هو ميروس أو إليوت أو.
وانت مولى من موالي العرب[54]

إن ما يوحي به هذا المقطع هي هذه الانتقالة المفاجئة في دلالات الشخصية التراثية الأساس الى شخصيات أخرى لا تلتقي معها بشيء محدد على مستوى الأطار الفكري الذي اشتملت عليه القصيدة.

ومما يمكن ذكره في مجال التعامل السلبي مع الشخصية التراثية قيام الشاعر بتكديس الرموز الشخصية في أبيات محدودة دون أن يضع في حسبانه طبيعة الدلالات التي يبتغيها منها، وحاجة القارىء الى شيء من التمهل والوقوف المتفهم للمسار الخاص بكل شخصية، وصولاً الى استنتاج ما وظفها الشاعر من اجله. يقول الشاعر علي الحلي:

نحن الولاة الاوفياء، جنائز الأمل المجير
احفاد قيصر والطغاة وروح نيرون الأثير
من عهد كسرى في الفتوح خلال موغلة العصور
وحماة هولاكو قراصنة البحار مدى الدهور[55]

ويقول الشاعر محمد جميل شلش:

ما اروع الانسان أن يرفع للعلاء
في صراعه الرهيب
صخرة (سيزيف) ومصباح (ديوجنوس)
ومشعل (بروميثوس)
صانع اللهيب[56]

إن ما قام به الشاعران من حشد لأكثر من شخصية تراثية في مقطع صغير أمر لا يخدم مسألة توظيف هذه الرموز ولا يعطي سعة لمديات التأثير المضموني التي يريدها الشاعر، بل لعلها تقود الى ما هو نقيض لذلك. وكان بالامكان التركيز على شخصية تراثية واحدة منتقاة، تفي بالغرض المضموني للفكرة التي يقصدها الشاعر،وقد يقع الشاعر أحياناً وهو يوظف الشخصية التراثية، لا سيما عندما تكون هذه الشخصية ذات مسار مضموني عرفت بها واستوعبها الناس على وفقه،في حالة تخالف الصورة التي استقرت ملامح تلك الشخصية عندها.

يقول الشاعر (حسب الشيخ جعفر):

وقربتني امراة العزيز
والدمقس يشوي راحتي
اندفقت افخاذها المليئة[57]

والحقيقة الدينية عن شخصية النبي يوسف، التي يستعين الشاعر بها، تغاير هذا المضمون وبما يخلق فجوة في امكانيات المتلقي الذهنية لاستيعاب قصد الشاعر، إذا ما استوعب المتلقي شخصية النبي يوسف بقدسيتها الدينية الخاصة.

وفي أبيات الشاعر (علي الحلي):

متى يا يونس الموعود يهجر جسمك الحوتا
ويختفي الضحى النديان مثل تساقط الزغب
فناحت قبل رعش الموجة المجنونة.. الريح
بقايا رمسك المرجوم غطى رمله الملح
ومدت زاده الغربان بين موائد الموتى
ولم تترك له وسماً فتي اللمح او ظلا
على بوابة النسيان حين تثائب الصبح[58]

تبدو صورة النبي يونس المعهودة مغايرة لما يرسمه الشاعر هنا، فالنبي يونس لم يمت في بطن الحوت، ولم يتحول رمسه الى بقايا مرجومة يغطيها الرمل. ولعل الصورة التي رسمها الشاعر (حميد سعيد) في قصيدته (رحلة الصمت) في أبياته:

يا يونس الراقد في جوف الحوت
يا ايها المبحر في المستحيل
سمارك الاموات من أي جيل
وجوههم زرقاء من لعنة
أم من عناء عويل طويل؟[59]

تبدو اكثر توفيقاً حين بقي الشاعر قريباً من الصورة المستقرة في الاذهان والنفوس عن النبي يونس، الذي استعان به في القصيدة ليكون شاهداً على عصر اختلطت سحنات ابنائه على الرائي، من فرط خيبتها، فبدت أقرب الى سحنة الموت.

* خاتمة... نتائج

سلك الشعراء العراقيون سبلاً متعددة في تعبيرهم عن تجاربهم الشعرية وقد اخلصوا في ذلك منطلقين من وعيهم لمعنى ان يكون المرء شاعراً تتقد في نفسه جذوة الموهبة الابداعية، وما ينبغي منه في ان يوظفها فيه، وطبيعة الدعائم المعرفية التي تؤطرها، والتي يعد التراث احداها. ولقد اتضحت لنا - من خلال التجربة الشعرية لكل من الشعراء الخمسة الذين اهتمت الدراسة بهم - في شعرهم صلة حية ونامية بالتراث، عبروا عنها من خلال توظيف مضامين التراث على نحو واسع في آفاقه وفنيته في استيعاب المضمون التراثي على وفق رؤية واعية لدلالاته، بما يجسد صدقهم في تناوله وامعانهم في تقصي مصادره واصوله. واذا كانت آفاق شعرهم الفنية غالباً ما تاخذ مساراً تعبيرياً خاصاً فيه كثير مما لا يسهل استيعاب عوالمه دون ملاحقة صادقة للعملية الابداعية ومساراتها لديهم، فان هذه التجربة ظلت حيوية في تناولها المضمون التراثي وما يرجوه الشاعر من خلال توظيف الحالة التراثية من رغبة في توصيل تجربته التي استوعبتها قصيدته على نحو اصيل.

ولعل توظيف المضمون التراثي في القصيدة عملية متداخلة في ذهن الشاعر وبالتالي في قصيدته بحيث يكون الفصل بين جزيئات هذا المضمون وتبويبها امراً ليس بالسهولة المتوقعة، لما يتركه من بعثرة النص الادبي وتجزئته، بما يفقده أبرز سماته المعاصرة: وحدة الموضوع وترابط أركانه الفنية والمضمونية المعبرة عن تجربة متصلة الوشائج في ذات المبدع وابداعه. غير ان ذلك لا يمنعنا من القول: ان الشخصية التراثية تاخذ مجالاً متسعاً من تعامل الشاعر العراقي المعاصر مع التراث، بحيث يمكن النظر اليها على أنها ابرز سمات علائقه بالمضمون التراثي.

وتبدو رؤية الشعراء لتوظيف الشخصية التراثية ذات ملامح تغاير نوعياً تلك الرؤية التي نجدها في شعر الرواد، سواء في منهج التوظيف ومساراته ام في طبيعة الشخصيات التراثية الموظفة وملامحها. فاذا كانت الشخصيات ذات المصدر الاسطوري الذي غالباً ما يكون اغريقياً هي ابرز الشخصيات التي يجدها المتقصي لشعر السياب والبياتي مثلاً فان هذا النمط من الشخصيات يكاد ينزوي عند الشعراء اللاحقين مخلياً تفوقه لنمط الشخصيات المستمدة من التاريخ العربي والاسلامي، بما يحدد طبيعة التوجهات الفكرية التي استقرت عندها تجاربهم وثقافتهم. إذا كان كل شاعر منهم قد تعامل مع عدد معين من الشخصيات التراثية التي يمكن من خلالها تحديد ابعاد رؤيته للعملية الابداعية وما يمكن ان يتركه التراث في نسيجها، فضلاً عن تحديد المسار الفكري الذي تمثله الشاعر وسار عليه، فان هذا كله يعتمد على مستوى النضج في تجربة الشاعر ومدى ما يمكن ان تقدمه للمتابع لها من ملامح تمتاز بها عن سواها من التجارب الشعرية. وهي عند الشعراء الذين اهتمت الدراسة بهم تبدو جلية في خصوصياتها التعبيرية وآفاقها المضمونية التي تشير الى شخصية صاحبها وحده.

لقد اخذت عملية توظيف الشخصية التراثية أساليب متعددة يحمل معظمها صيغاً فنية متقدمة، تعكس اخلاص الشعراء لقضية التعامل مع التراث من جهة ولقضية الابداع وشروطها من جهة أخرى.

واذا كنا لا نرتجي من الشاعر أن ينسى صورته العصرية كلياً، فيغرق نفسه بالماضي وجزيئات عالمه، بما يدفع المضمون المعاصر الى التواري بعيداً، فليس المضمون التراثي الاوسيلة يبتعث الشاعر من خلال حضورها في قصيدته مدلولاً انسانياً خالداً يعمق مسار التجربة المعاصرة ويغنيها. وهنا نود ان نشير الى ان هناك رموزاً كثيرة وشخصيات ذات وهج فاعل وممتد في تاشير خلود اصحابه، مما يمكن استلهام بعضه في الرؤية المعاصرة، لم ينتبه اليها الشعراء، وهي اكثر من ان نشير اليها هنا، ويمكن للذهن ان يستعيد اسماءها بمراجعة الجدول الذي احتوته طيات هذه الدراسة عن الرموز والشخصيات التي وظفها الشعراء العراقيون في قصائدهم.

وتبقى هناك مسالة فنية لافتة للنظر، تتعلق بطبيعة الاداء الشعري من خلال توظيف الشخصية التراثية في القصيدة بنوعيها العمودي والحر، فالذي يمكن ان نشير اليه هنا هو ان استخدام الشخصية في قصائد الشعر الحر يفوق كثيراً نسبة استخدامها في القصائد ذات الشطرين، وهذا يقود الى مسالة اخرى نلمسها في طبيعة التوظيف لهذه الشخصية، حيث نجدها على مستويات عالية من العمق والنضج في الصياغة الفنية والدلالات المضمونية في قصائد الشعر الحر، في حين ان ذلك يندر في قصائد الشطرين التي ترد فيها الشخصيات التراثية على مستوى التشبيه والاشارة والتذكير غالباً.

محمد جميل شلش

■ الحب والحرية الشخصيات التراثية في الديوان والصفحات التي وردت فيها : ديوجو نوس ص١١، ١٦، ٣٥، ٨٩. التتار ص١١، ١٥، ٥٠، ٢٠٢. سيزيف ص١٢، ١٨، ٣٧، ٨٩ عشتار ص١٣. المعري ص١٦، هو لاكو ص١٤، ٣٥، ٤٩، ١٧٢، ١٧٧، ٢٠٩. المتنبي ص١٩ يهوذا ص٢٠، ١٠٣. قمر الزمان ص٣٠، تموز ص٣٤. السندباد ص٣٧، ١٠١. شهرزاد، ص٧١، ١٨٠ بابك الخرمي، ص٧٤. بروميثوس ص١٢، ٨٩، ١٠٠، ١٠١. المسيح ص٩، ٣٦، ١٩١. عاد ص١٠٠ حسنة ص١٢٧. منصور ص١٤٦، سلمان ص١٥٦. نيرون ص١٩٠، ٢٠٩. الامام ص٢٤٣. المعتصم ص٢٧٧. آشور ص٢١٠

■ غفران نيرون ص٢٩٤. المعتصم ص٣٣٠. هرون ص٢٧٨. اسحاق الموصلي ص٢٧٩. ابو نواس ص٢٧٩ جنكيزخان ص٣٧٨. آشور ٢٧٨.

■ الموت والميلاد ديوجونوس ص٤١٣. التتار ص٤٣٥. شهرزاد ص٤١١. المسيح ص٤٥٠. النبي ص٤٥٠

■ سبع سنابل من نيسان سعد ص٥٢٩. المتنبي ٥٢٩. الحسين ص٥٢٩

■ ارخبيل الصمت ليلى ١٧،٩. ديوجونوس ص١٣١ علي بن الجهم ص٤١. سيزيف ص٤٢. امرؤ القيس ص٤٧ عشتروت ص٤٩. بهيه ص٥٢. فرعون ص٥٤. السندباد ص٦٨. مالك بن الريب ص١١٣ عقبة ص١٣٥. المتنبي ص١٤٤. الفرس ١٤٨. القعقاع ص١٤٨. سعد ١٤٩. البويهيون ص١٥٠

حميد سعيد

■ شواطيء لم تعرف الدفء ص٣٥. عزريل ص٣٦. يونس ص٤١. نوح ص٤٥، ٧٥. الحسين ص٤٥، ١١٠. سحيم ص٥٠ هو ميروس ص٥١. ايوب ص٦٠. اسماعيل ص٦٠. المسيح ص٦٠، ٧٤. سقراط ص٦٨، ابوذر الغفاري ص٩١ السندباد ص٩٦. يوسف ص١٠٠.زينب ص١١٠. الشمر ص١١٠. عمار بن ياسر ص١١٧. هابيل ص١٣٥. هولاكو ص١٣٦. فينوس ص ١٣٧.

■ لغة الابراج الطينية ابو يعلى ص١٤٧. الامام علي ص١٦١. الزهراء ص ١٦١، الشمر ص١٧٣. الحسين ص١٧٣. الحر ص١٧٣. المسيح ص١٧٧. طارق بن زياد ص١٩٣. عمر ص ٢١٢. كسرى ص٢١٨. بروتس ص٢٢٨.

■ قراءة ثامنة حذام ص٢٣٨. الشنفرى ص٢٣٩. يوسف ص٣٤٥. الخضر ص٢٤٤. ابن زريق البغدادي ص٢٥١ علوان ص٢٧٦. يزيد ص٢٨٢. المجوس ص٢٨٩

■ ديوان الاغاني الغجرية ماريا ص٣٣٤. المسيح ص٣٧١. المغول ص٣٨٦. يوسف ص٣٨٧، ٤٠٣، ٤١٠. اورفيوس ص٤١١ قس بن ساعدة ص٤١٠. ولاده ص٤١٩. جالينوس ص٤٢٣

■ حرائق الحضور علي بن محمد ص٤٦٤. الزنج ص٤٦٤. مروان ص٤٧١، ٤٧٩.

■ طفولة الماء العريف عبد العباس ص٦. المتنبي ص٢٤، ١١٤. منصور ٣٥. محمد البقال ص٣٩. مصعب ص٤٥. عبد الله ص٥١ عبد الهادي الصالح ص٨٢. جرير ص١٠٥. شيبان ص١١٣، ١١٥. المثنى ص١١٥.

سامي مهدي

■ رماد الفجيعة ابو ذر الغفاري ص١٣. النبي ص١٦، ٢٥، ٢٦. الامام علي ص١٧، ٣٢. عمار ص١٧، ٣١. عاد ص١٨ مروان ص٥١٨ قيصر ص١٩. معاوية ص٢٦. عمر ص٢٨. اميه ص٢٧، ٢٨. المقداد ص٣١. السندباد ص٣٧ محمود ص ٣٩. عنترة ص٤٣. مية ص٤٥. اسماء ص٤٥. كسرى ص٤٥.

اسفار جديدة ديك الجن ص٩. السيد ص٢٧.

■ الزوال السومريون ص٥٧. نوح ص٦٠. عقبه ص٨٢. آشور بانيبال ص٧١. جلجامش ص٩٩. عشتارص١٠ تموز ص١٠٠. زارا ص١٠٢

■ اوراق الزوال يوسف ص٣٦. يعقوب ص٣٩. السندباد ص٥٧. خليل ص٨٨. عبد الاله ص٩٢. محمد ص٩٨

حسب الشيخ جعفر

■ نخلةالله الحسين ص١٢، ١٥. الزهراء ص١٦، الخنساء ص٢٤. طارق ص٢٤. علي ص٣٣. عقبة ص٣٣ المسيح ص٥٧

■ الطائر الخشبي المعري ص١٣١. ابو نواس ص١٣١. فيديلس ص١٨٨، ٢٣٧. فيدرا ص١٩٣. اوفيليا ص١٩٣. ايريش كيجال ص١٩٨. سمير اميس ص٢٠١. اناتا ص٢٠٤. تاييس ص٢٣٧. المغول ص٢٣٦. حمدالله ص٢٥١

■ زيارة السيدة السومرية ابن جودة ص٢٦٥. ليلى ص٣٠٠، نفرتيتي ص٣٢٩. يوسف ٣٣٣.

■ عبر الحائط.. في المرآة نوح ص٤١٧. قيس بن الملوح ص٤٢٠، ابو نواس ٤١٦. جنان٤١٦.

علي الحلي

■ إنسان الجزائر سبارتكوس ص٤٢، التترص٤٣. نيرون ٧٧.

■ طعام المقصلة نيرون ص٩٥، سنحاريب ص١٢٨، جان دارك ص١٢٦

■ ثورة البعث تيمور لنك ص١٥١ نيرون ص٢١٥. القعقاع ص٢١٧. خالد ص٢١٧. طارق ص٢١٧. عمر ص٢١٧ عقبة ص٢١٨. ص٢٦٦

■ غريب على الشاطيء عشتار ص٣٦٧

■ شمس البعث والفداء موسى ص٢٢. الفجر ص٣٠. عنترة ص٣٣. التتار ص٦٨. طارق ص٧٩. عقبة ص٧٩. يونس ص٩٧ التتر ص١١٢، ١٣٤. ١٤٨ العراف ص١١٤. قيصر ص١١٥. الحلاج ص١٣٩. الحجاج ص١٣٩. المسيح ص١٤٣

■ اناشيد البعث يهوذا ص١٤٣. يونس ص١٤٦. هاروت ص١٦٩.

■ شعلة البعث قحطان ١٢٥. المنذر ص١٢٥.

■ مواسم العشق والرصاص التتر ص٢٢٨، ٣١٠. نمرود ص٢٧٨. عقبة ٢٧٨. طارق ٢٧٨. المسيح ص٢٨٧. قحطان ص٣٠٠. يولسيس ص٣٠٢ عشتار ص٣٠٣. نيرون ص٣١٧. قيصر ص٣١٧. كسرى ص ٣١٧. هولاكو ص٣١٧. شهريار ص٣٤٥.

* قامت هذه الدراسة على مراجعة متأنية للدواوين الشعرية المنشورة لخمسة من الشعراء العراقيين المعاصرين، يغطي شعرهم مساحة واسعة وامتداداً زمنياً كبيراً، الأمر الذي يجعلنا نظن أن دراستنا هذه قادرة على الوصول الى رسم ملامح معينة للشعر العراقي المعاصر وآفاق تعامله مع التراث بحدود ما تهيأ لنا من مراجعة لعدد كبير من دواوين الشعر العراقي المعاصر حتى استقر الأمر عند هؤلاء الشعراء الخمسة، ممثلين لطبيعة توظيف الشخصية التراثية في القصيدة العراقية وأبعاد هذا التوظيف. والشعراء هم: محمد جميل شلش، علي الحلي، حميد سعيد، سامي مهدي، حسب الشيخ جعفر، وقد اعتمدنا الاعمال الشعرية الكاملة لكل منهم مصادر التوثيق الشعري، دون أن نهمل مراجعة مجاميعهم الشعرية المتفرقة قبل أن توحد في أعمال كاملة.

الهوامش

(١) هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق، ص١٠.

(٢) جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ص٩.

(٣) ينظر: محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، ص٨٣.

(٤) يقول الشاعر حميد سعيد: «الجيل الثاني وانا واحد منه مر بمنجز الرواد وتوقف عنده وتاثرت بداياته به. ولا شك في أن تاثيرات الرواد غير متساوية لدى جميع شعراء الجيل الثاني، منهم من كان أقرب الى السياب ومنهم أقرب الى تجربة صلاح عبد الصبور..» (مجلة كل العرب)، العدد ٢٦١ في ٢٦ آب ١٩٨٧.

(٥) ينظر: علي حداد حسين، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص٨٤.

(٦) المصدر نفسه، ص٨٢ وما بعدها.

(٧) يتفق معظم دارسي التراث الشعبي على أن الشخصية الأسطورية والشخصية الشعبية نمط واحد، لا يفصل بينهما الا امتداد زمني، ولذلك فهم يدرسونها معاً. وقد فصلنا بينهما هنا لأننا أضفنا الى الشخصية الشعبية نمطاً لم يتناوله الدارسون واهتم به الشعراء وحدهم. نستثني من ذلك بحث الدكتور علي عباس علوان الموسوم (قصيدة الشخصية في شعر الحرب الذي قدمه الى مهرجان المربد الشعري الثامن ١٩٨٧. الذي درس فيه عدداً من قصائد المعركة التي قامت على أساس الفعل الذي تجسده شخصية معينة يضع لها الشاعر اسماً، غالباً ما يكون هو عنوان القصيدة ذاتها. ورأى الدكتور ان هذا النمط من القصائد يجمع بين الموضوعية والتوتر في آن واحد، ويجمع بين حدث متطور بأسلوب حكائي في سرد شعري حاذق مؤكدة تأكيداً بارزاً على الشخصية في القصيدة. وان الشعراء الذين كتبوا مثل هذه القصائد تنبهوا الى مخاطر الاسراف العاطفي والتفجرات الذاتية وهيمنة صوت الانا في قصائدهم.

(٨) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص٨٥.

(٩) لم نشر هنا الى توظيف الشخصية التراثية في اسلوب (القناع) الذي سبق لنا أن درسناه في بحث نشر في مجلة الاقلام، العدد (١١-١٢) تشرين الثاني ١٩٨٧.

(١٠) محمد جميل شلش، ارخبيل الصمت، ص٣١.

(١١) ديوان حميد سعيد، ص٤٥.

(١٢) المصدر نفسه، ص٢٠.

(١٣) حسب الشيخ جعفر، الاعمال الشعرية، ص١٢.

(١٤) علي الحلي، المجموعة الشعرية الكاملة، المجد الأول، ص٣٦٧.

(١٥) صدرت طبعته الاولى عام ١٩٦٨

(١٦) ديوان حميد سعيد، ص١٠٩

(١٧) المصدر نفسه، ص١١٧.

(١٨) مجلة ألف باء، العدد ٩٨٢، ٢٢ تموز ١٩٨٧، ص٥٠

(١٩) صدرت طبعته الاولى عام ١٩٧٠

(٢٠) تنظر قصائده: عيار من بغداد، طارق بن زياد، الثورة من الداخل هجائية من مهرج الى أغبياء، المدينة وفارس الماء، اعتراف.

(٢١) صدرت صبعته الاولى عام ١٩٧٢

(٢٢) صدرت طبعته الاولى عام ١٩٧٥

(٢٣) ديوان حميد سعيد، ص٣٣٣.

(٢٤) طراد الكبيسي، الغابة والفصول، ص٣٣٩.

(٢٥) عن هذه القصيدة يقول طراد الكبيسي: «في قصيدة (ولادة) يعبر عن نمط من الحب الموسمي أو نمط من الفكر الانتهازي، متخذاً من حب ولادة المتقلب لأبن زيدون، أو إدعائها الحب وتقلبها بين اكثر من عاشق، رمزاً لنمط من الفكر الوصولي والمواقف الانتهازية في حياتنا المعاصرة، الغابة والفصول، ص٣٣٨.

(٢٦) صدرت طبعته الاولى عام ١٩٨٥

(٢٧) نشير هنا الى قصيدة متميزة للشاعر سامي مهدي في ديوانه الأول (رماد الفجيعة) يبدو ان الشاعر اسقطها من المجموعة الشعرية الكاملة إذ لم ترد فيها، تلك هي قصيدته (من سيرة أبي ذر الغفاري جندب بن جناده). التي تداخل فيها اكثر من مستوى تعبيري، غير إنها ظلت في صورتها العامة تتكىء على المضمون التاريخي المستمد من حياة ابي ذر ومواقفه، بما يجعلها الى رسم الواقعة التاريخية وتجسيدها اقرب من اية حالة اخرى حيث لا نلمس للقصيدة امتدادات مضمونية معاصرة. وقد ازدحمت القصيدة باسماء الشخصيات التاريخية مثلما كثرت فيها العنوانات الجانبية.

(٢٨) سامي مهدي، اسفار جديدة، ص٢٧.

(٢٩) طراد الكبيسي، الغابة والفصول، ص٢٥٢.

(٣٠) أوراق الزوال، ص٣٦.

(٣١) حسب الشيخ جعفر، الطائر الخشبي، ص ١٨٧ من الاعمال الشعرية.

(٣٢) حسب الشيخ جعفر، زيارة السيدة السومرية، ص٣١٢ من الاعمال الشعرية.

(٣٣) حسب الشيخ جعفر، عبر الحائط.. في المرآة ص٤٠٨ من الاعمال الشعرية.

(٣٤) لمزيد من التفصيلات عن هذه الأسطورة ينظر: (عشتار ومأساة تموز) للدكتور فاضل عبد الواحد علي، ص١٠٥ وما بعدها.

(٣٥) عبد الرزاق رشيد الناصري، قراءة جديدة في قصيدة هبوط ابي نواس، مجلة الاقلام، العدد العاشر ١٩٨٣، ص١٠٨

(٣٦) المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الاول، ١٢٦

(٣٧) ديوان حميد سعيد، قراءة ثامنة، ص٢٧٦. وعن هذه الشخصية يقول باقر جاسم محمد! «وتشير حركة علوان وتوزيعه للحلم والغلة والنار ووجوده الذي يملأ كل الامكنة ورؤيتنا له جميعاً الى تشبع الواقع بهذه الحركة واستيعابه لها، وتحول الثورة من حلم ثوريين افراد الى واقع شمولي متداخل مع المجتمع» (حميد سعيد واشكالية الشعر والثورة، مجلة الاقلام، العدد السابع ١٩٨٧، ص١٠)

(٣٨) حميد سعيد، طفولة الماء الصفحات ٧، ١٣، ٣٥، ٣٩، ١١١.

(٣٩) سامي مهدي، اوراق الزوال، ص٨٨-٩٧.

(٤٠) محمد جميل شلش، الديوان، ص١٢٧.

(٤١) المصدر نفسه، ص١٤٦.

(٤٢) الاعمال الشعرية، ص٢٦٥.

(٤٤) ارخبيل الصمت، ص١٥٠.

(٤٥) ديوان حميد سعيد، ص٢٨٩.

(٤٦) الزوال، ص٩٩.

(٤٧) ديوان حميد سعيد، ٢٤٤.

(٤٨) المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص٢٨٧

(٤٩) المصدر نفسه، ص٢٣١.

(٥٠) رماد الفجيعة، ص٤٣.

(٥١) الزوال، ص٥٥.

(٥٢) ارخبيل الصمت، ص٤٢.

(٥٣) كمال نشأت، نقد لديوان أرخبيل الصمت، الاقلام العدد السادس ١٩٨٦، ص٩٢.

(٥٤) ديوان حميد سعيد، ص٥١.

(٥٥) المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص٣١٧.

(٥٦) ديوان محمد جميل شلش، ص٨٩.

(٥٧) الاعمال الشعرية، ص٣٣٣.

(٥٨) المجموعة الشعرية، الجزء الثاني، ص٩٧.

(٥٩) ديوان حميد سعيد، ص٤١.

قصيدتان من الشعر الكردي

دلشاد عمر كاكي

ترجمة . عباس عسكر

١ـ وَبِصَقيعِها وَدَدْتُها

أحبَبْتُ ، سرباً مِن الطُيورِ المهاجرة.
لكنني لم أسمعْ.
غيرَ صَفيقِ الأجنحة.

* * *

أنا ، أحبَبْتُ نَهراً لا غَيرهُ.
لكنّهُ لم يلتفِ إليَّ.
إلّا أنَّ ، لمعانَ موجاتِهِ الهادِئة.
علىٰ دَربِ تَعاسةِ الشعرِ ، سَطراً فسطراً
كانَ يَتبعُني.
وتلكَ الورودُ التيَ تذبُلُ.
كُنتُ أودُّ أنْ تتساقَطَ علىٰ راحتيَّ
وأحفظُها ، في غُضونِ دفترٍ للشعرْ.
ولنْ يَعرفوا كم وددتها.

* * *

قَصدتُكِ ، أنتِ
مثل طائرٍ أخرسْ
مثلَ جدولٍ خجلْ.
مثلَ وردةٍ ، في مَهبِّ المطَرْ.
مثلَ الثلجِ ، والشعرْ.
لذلكَ ، لم تَسمَعي مِنيَّ شَيئاً.

* * *

مثل الحالوب ، تنهمرينْ
مثل رَذاذٍ طارىء
وكالشعرِ ، تَحترِقينْ.
وبالصَقيعِ نَفسه ، أحبَبتُكِ.
لذلكَ ، لم تسمَعي ، مِنيَّ شيئاً.

٢ـ مظلّة الخَيال

جِئْتِ اللَّيلَه .
وقُلتِ . (هاتانِ يداي ، مُترعَتانِ
بِـ (حِزنٍ) تُناظِرُ أقماراً ونُجوما) .
ـ كانتِ الشَمسُ على كَتفيكِ .
وقُلتِ . (هاتانِ عيناىَ ، إنَّهما مُغرمتانِ
بِبريقِ الشَمسْ)
ـ ولكنَّ صوتَكِ ، كانَ مكتنفاً بالبكاء .

* * *

أفتش عن آخرِ مَطافٍ لتأمُلِك .
فلا ـ قَوسُ قُزَح ـ مُقلتيك
ولا صَدىً ، طِيبُ اسمِك
يَرنُّ في أذني
وَحيداً صوتُكِ الفَريدْ
مثل صوتِ الاطفالِ الملىء
بالشَهقاتِ الباهِتَةْ .
لليلةٍ مرَيرَه ، يَقذفُني ، تحتَ وطاة حِجرْ .

***

لا تقولي : قد ودَّعَ قَفاهُ ، تحتَ (سيباط) الخَيالْ .
نحنُ نَجهلُ ، بُكاءَ بَعضِنَا البَعض
معذرَةً .
أنا قد سلوت العَويلْ .
جليلٌ عليَّ دينُكِ
في كلّ ليلة ، بلا إستئذانْ
بعبراتِكِ ، أغسلُ فُؤادي .

١ـ القصيدة الاولى نشرت في جريدة (هاوكارى ـ التضامن) . العدد (٩١٢) . الاثنين ٩ـ١١ـ١٩٨٧ .
٢ـ القصيدة الثانية نُشرت في ملحق جريدة العراق . باللغة الكردية . العدد (١٩) . الخميس ١٩٨٨ .

مع الاديب التونسي محمود المسعدي

تلك حدود العقل الانساني

■ ماجد السامرائي



هل كان «البحث عن أُسلوب جديد» في «شكل جديد» هو ماشغل اديباً مثل محمود المسعدي ؟

يبدو الامر كذلك ونحن نقراه . فقيمة الكتابة (كادب) عنده قد تحددت مع اول عملٍ له (السُّد) ليرى فيه عمرُه الادبي صورة تفترض للكتابة تحرّكاً آخر ، ووضعاً آخر ، تنتسب ، من خلاله ، الى طابعها الخاص الذي صاحب مرحلة نستطيع ان ندعوها : مرحلة صراع الاجيال في الأدب العربي الحديث . فإذا الكتابة عنده تمثل تغييراً ، بكامل طاقتها ، لتعبّر عن مستويات جديدة من الرؤية ، والحلم ، والتفكير .. مجسّدة ، ببساطة ومن غير تعقيد او إلتواء ، صلة جذرية بعالم تسعى الى بنائه من خلال التقاء الحلم والتفكير على ارض واحدة .

وهكذا وضع كاتب مثل المسعدي الحياة والكتابة موضع تساؤل :

ـ فعلى مستوى الحياة كان التساؤل متوجهاً الى الانسان ، بما لهذا الانسان من طاقات مبدعة خلاقة ، وبما يمتلك من إمكانات الكشف ، عبر حجب النفس وحجب الواقع ، عن كل مايضع هذه «الثروة الذاتية» (متمثلة بالفكر ، في إطاره الانساني وموضوعه الكبير) موضع تساؤل ، لا من اجل انغلاق السؤال على نفسه، بل في سبيل انفتاحه على مايبني عالماً افضل ، في وجود متغير .. زاخر بالمعطيات .

ـ اما على مستوى الكتابة فكانت مسالة امتلاك «لغة مختلفة» و «رؤيا مختلفة» في سياق من «التفكير المختلف» وحدها «البلاغة» القادرة على تجسيد تفكيره هذا في واقع جرى التفكير فيه ، والاحساس به على اعتبار كونه واقعاً جديداً .. لأنّ من تجديد التفكير فيه ، ومن خلاله . وكان ذلك وحده كافياً لاستثارة التفكير (تفكير المسعدي) على نحو يجعل الكتابة عنده ، بمالها من اندفاع ذاتي ، تبدو وكانها تطالب بالامتلاك الفعال ، لا للغة وحدها ، في مستواها هذا ، بل ولكل مايندفع بها خارج تلك الصيغ النمطية التي حكمت الكتابة والتفكير دهراً على دهر ، مذوّبة الكثير مما يمكن ان يكون لهما من دلالات نوعية ، في وصف الظواهر ، وفي استغوارها .

لذلك كان المسعدي واحداً من الكبار الذين اشادوا «عالماً» ، وقد اوجد لهذا العالم «معاييره الفنية» من خلال الكتابة . كما اوجد له «معاييره الفكرية» من خلال وعيه به ، مشروعية واتساقاً ، وبايقاع خاص على التامل في الوجود (من خلال وجوده فيه) ، وعلى تامل الوجود (في مواجهته له ، او تلقيه ..)

فإذا مانظرنا الى المسعدي في إطار ماكتب ، وقد وضع الفكر في ماكتب في إطار إبداعي ، وجعل من الادب تاملاً للحياة وفي الحياة .. فإنه وضع ماكتبه ، من جانب آخر ، في معيار الموازنة بين «قيمة الادب» مكتوباً ، وبين الكشف عن الطاقة الفردية المنتجة (الأديب) ، كاشفاً بذلك عما له من «سمات خاصة» ترتد به الى تكوين الذاتي والفكري ، من ناحية ، والى قدرته على التعبير عن هذا التكوين ، من ناحية اخرى . لذلك

نجد كتابات المسعدي : توهجاً ينبعث من داخل شخصيته الفريدة . فادبه كاشف لتفكيره ورؤياه ، ممثل لشخصيته . ولعل اصالته تبدو ، هنا ، مرتبطة بقدرته على تمثيل شخصيته في ادبه وما يكتب .

من هنا كانت نقطة الاتفاق الحقيقية ، والفعلية ، بينه وبين الكتابة هي هذا الدفع المنظّم للفكر في بنية رؤيويه متحركة ، تعلن واقعها : في صراع مكشوف احياناً ، مستبطن في احيان اخرى ـ دون ان يحمل ذلك اية شحنة خلافية بينه وبين الاشياء ، في ماتبدو له به هذه الاشياء . فليست هناك «كيانات طرفية» .. إنما هناك إنضمام منها الى «عالم» تختزله الكتابة ضمن مالها من عصب محرّك ، لتميل به الى مايمكن إعتباره تدعيماً لدورها ، بوصفها «واقعاً» ، بالضرورة ، يمليه جهد ذاتي ، وتبعث عليه طاقة تاملية مكتسبة من المعطيات ما يجلو لها هذه «الصورة المضطربة» ليكون ، متجاوزاً ، في موقفه منها ، صفة «المراقب» الى وضع «المفجّر للنواة» الخازنة لشحنات التفكير .. وبموقف يرفض التقليد والمحاكاة ، كما يرفض «الماضي المباشر» ، لارغبة في القطيعة مع هذا الماضي ، وإنما لتاكيد موقفه في ماله من حاضر ، ومما له في هذا الحاضر ـ وهو موقف نزاع حقيقي في واقع وجده «المسعدي» ، منذ ان بدا التفكير فالكتابة ، واقعاً مهيا بكامله لإشارات التجديد والتغيير .

لذلك ـ وربما بفعل ذلك ، لابفعل سواه ـ وجدناه ، على الدوام ، في تواز صريح :

ـ بين التفكير وممارسته

ـ بين الكتابة وعوالمها .

ـ وبين ذاته وحريتها ـ بما حمل من اندفاع مجدّد ، جمع فيه ، وإليه ، تنوّع صيغ التعبير .

وقد ظل المسعدي ، على امتداد سنوات تربو على الخمسين من التفكير وممارسة التفكير (الكتابة) قادراً على مصاحبة افكاره ، والتعبير عنها بشحنات لغوية اظهرت منه مايمكن ان ندعوه «حساسية يقظة» للحياة ، وقدرة على وضع «الاسئلة» موضعاً تاتي فيه متضمنة هذا الاستيعاب للحياة ، ولحركة الموجودات فيها ـ وفي العلوّ منها : الانسان .

من هذا ، تشكل السؤال ـ سؤالي انا ـ امامه اول ماتشكل ، انبثاقاً من هذه الرؤية ، وعودة بها الى مارايته فيه .. فقلتُ :

ـ نحن الآن في صومعة للفكر . ومن هذه الصومعة أُريد ان تطلّ بي على عالم الناس .. فاسالك ، في ضوء ماترى وتحسّ وتلمس : ماذا ترى فيهم ؟ ماذا يشدّك إليهم ، او يفصلك عنهم ؟ واي النماذج الانسانية هي التي تختارها مثلاً ، وشاهداً على مايتركز في ذهنك من افكار مبدعة ؟

فوجدته في موقف المعترض ـ النافي .. وهو يبدا معي (مع نفسه) متسائلاً :

ـ انحن في الصومعة ؟ انا اتساءل . النا في صومعة ؟... لأنّ الحياة ، بوجه من وجوهها ، ليست إنعزالاً او إنفصالاً يجعل الحي بموقع القائم في صومعة .. لأنّ الحياة مراس وممارسة ، تاخذ الحي في الأحشاء والأعماق . فليس للمستدعي بالحياة في كمال مسؤولياتها ، بوجه من وجوه الحكم او إبداء الراي بشان العالم الذي يعيشه ، او الحياة التي يعيشها إلّا وجه الممارسة والاشتراك في تحقيق المصير ، او الانفعال به . ومن هذا المنطلق فقد نعتقد انه يمكن للحيّ النزول : ان يبدي اي راي ، او يعبّر عن ايّ إنطباع إزاء الحياة التي يحياها ، وإزاء حياة المحيط الذي يحياه . وتلك هي ماساة الأديب ، او المفكر ، او الكاتب ، او ماشئت من اصناف الآخذين حياتهم بمسؤوليات أُخرى .

وفيما يخصّ الأدب خاصة ، إني قد حاولت في مناسبات متعدّدة ، وبعبارات مختلفة ان امحصّ ماهيته ومسؤوليته في الوقت نفسه ، من وقت ان قلتُ ، وكتبتُ : «إن الأدب ماساة او لا يكون ماساة الانسان امام القدر» امام الوجود .. امام منزلته التي هي منزلة العجز .. امام الآلهة .. منزلة الفاني امام الأزل والأبد .. منزلة الذي يقاسي ، او يعاني تناقضاته الحيوية وعواصف اهوائه ...

حاولتُ ايضاً ، ان أُحدّد الادب بتحديدات أُخرى ، وان اقول بانه «ماساة او لايكون» على معنى انه إفراز يعبّر ، اولاً ، على لسان فرد هو الكاتب ، وهو الأديب . ويعبّر عن مغامرة ، او ماساة مجتمع اخذته الحيرة ، والتوترات الجماعية ، او هو إفراز يعبّر ، على لسان فرد ، هو الكاتب دائماً وابداً ، عن مغامرة او ماساة الفرد في تساؤلاته وسؤاله الذي لايني ، ولا يهدا ، ولا يجد جواباً منذ الأزل الأبد .

إنّ اول مايلفت انتباه قارئك في ماكتبت هو هذه الحيرة التي تاخذك في الناس ، حتى لتكاد تؤطر وجودك الفكري كلّه ..

ـ في اول تجربتي الوجودية كنتُ اجد الحيرة في غمرة التساؤلات التي طغى بها عليّ شعوري بمسؤولية الوجود الواعي الذي لايكتفي بان اقبل وجوده كما هو ، كمعطى .. بل لايقبله إلّا على ان يتساءل عن معناه ، ومغزاه ، وماتاه ..

ومع مرور السنين ، وتقدمي في السن اصبحت هذه الحيرة تنحسر في ماسميته «السؤال» الذي هو الانسان . وقد كتبتُ : «إنّ الانسان هو ، ابداً ، السؤال في الكون» . ولا ازال اعتقد انه ليس في الكون مَنْ يسال الكون ، والكيان ، والوجود عن ماتاه واصله ومعناه ونهايته سوى الانسان .

لا اتصور ان القمر ، او المريخ ، او ايّ حيوان او نبات على الارض يتساءل كما يتساءل الانسان عن معنى الوجود . كل هذه الأفلاك .. كل مافي الكون ، على حدود معرفة الانسان .. وكل ماعلى وجه الارض كائنات موجودة هي الأجزاء متفرقةمن الكون وليس فيها إلّا الانسان يطرح الاسئلة ، ويتساءل عن وجوده في الكون ، وعن وجود الكون .

● هل هو تساؤل الحيرة ، ام انه تساؤل البحث ؟

ـ هو تساؤل العقل .. وإن كانت هنك علّة ، في الوجود في العقل الانساني ـ إذا اردنا ان نعتبرها علّة ، بما انها تثير المشاكل والأسئلة ـ العقل الانساني هو الذي يطرح هذه الأسئلة : لماذا ؟ ومن اين ؟ والى اين ؟.. ولا اخفيكم انني في السنوات الماضية ، انصببتُ على التفكير في موضوع اصل الوجود ، ومعنى الوجود ..

منذ بضع سنوات دعتني «الجمعية الطبية التونسية» لان اقدّم بكلمة افتتاح لاجتماع جمع بين علماء واطباء وباحثين تونسيين ، واطباء وعلماء وباحثين فرنسيين واجانب ، من بينهم علماء مختصّون في علم الحياة في «الكوليج دي فرانس» و «كلية الطب» بفرنسا . فقلتُ : ماوجه تدخّلي ، انا الأديب والكاتب ، في مثل هذه المسائل الطبية والحيوية والبايولوجية ؟. على كل حال ، اقترحوا ان اقدم لهذا الاجتماع بما ارى .. فانصبّ تفكيري ، مدّة شهرين او ثلاثة ، على هذا الموضوع . وكانت كلمتي التي القيتها تحوم حول المعاني الآتية

قلتُ : انتم العلماء والأطباء ، وماجه النسب بيني وبينكم ؟ انا رجل ادب ، وانتم علماء .. الا يكون النسب بيني وبينكم السؤال والتساؤل ؟ انتم تبحثون عن سرّ الحياة .. والكاتب والأديب يسأل ، هو ايضاً .. يبحث عن سرّ الوجود . والعلم قد انتهى بكم الى تحليل كل ما في الكون ، وتفكيك هذا الجهاز إلى هياكله المختلفة ، وتحليل الأصول ، والقواعد ، والقوانين التي تتحكم في تحرك كل هذا الجهاز الأعظم والمعقّد الذي هو العالم والكون الذي وصفه «نيوتن» وغيره بانه نوع من انواع الآلة الميكانيكية التي لها قواعد لاتقدّر . فانتم تحلّلون هذا ، وتقرّرون لنا مايسمىّ بالقواعد والقوانين العلمية التي تفسّر لنا كيف يتحرّك كل هذا الكون ..

لكن وانتم تبحثون في علم الحياة ، اسالكم : هل وجدتم النواة ؟ تقولون : هذه القاعدة .. قاعدة التحكيب ، وقاعدة التفاعل ، وتظنون انكم وصلتم الى سرّ الكون . انا اسالكم : مَنْ وضع تلك القواعد ؟ ومن اين اتت في إحجامها وفي دقتها ؟ ثم تنتقل الى مرحلة اخرى : إذا انتم حللّتم وبينتم لنا كيف من النواة الاساسية ينشا النبات ، وينشا الحيوان ، وينشا الانسان .. تظنون انكم فسرتم لنا كل اسرار الكون ، وكلّ سرّ الوجود ؟ لماذا من نفس النواة الاساسية قد اتضح الآن كيف تخرج الشجرة ، ويخرج الحيوان ، ويخرج الانسان ؟

وننتقل الى مسالة ثانية : هذا الانسان الذي من نواة اساسية يتكوّن .. فسّروا لنا كيف تختلف اشكاله ، إذْ انتم تتحدثون ، وإذْ تقولون انه قد قرّر في النواة الأساسية كل ما سيكون الانسان في مابعد .. ثم فسّروا لنا ما معنى الفكر : اهو إفراز من هذه الخلايا التي توجد في الدماغ ، كما تفرز خلايا الكبد إفراز الكبد المعروف ؟ إفراز فيزياوي ـ كيمياوي ؟

«ويسالونك عن الروح ، قُل الروح من امر ربي» . إذن نحن بازاء حدود للعقل البشري ، وللجهد البشري . يمكنُ ان نحاول .. ان نحلّل ونتفهم كيف يسير هذا الكون . ولكننا عاجزون عن ان نجيب عن السؤال : من اين هذا ؟ ومن اين انا الانسان الذي اصبحتُ اتساءل ؟ من اين هذا الانسان الذي اصبح ضمير الكون ، والذي لايكتفي بأن يكون ، بل يريد ان يفهم كيانه ووجوده ؟

هذا هو الذي عندي من السؤال؟

* دعنا ، إذن ، نتداول في الأشياء التي يتداولها الناس في حياتهم .. وقد يكون «ابو هريرة» قد تداول بها قبلنا في ماحدّث وقال . لكن لا ضير من العودة .. فإنّ النفس تتقادم ، والأشياء تتجدد منها المعاني ، والذهن يقدح كل يوم بمعنى . فاين انت من هموم الناس اليومية ؟

ـ هموم الناس اليومية ؟ تتجاذب الناس بين افقين : الأُفق الأعلى ، والأُفق الأدنى .. والأدنى هو الذي يقع في مستوى الحاجيات الحيوانية ـ اي الحاجيات التي تستجيب الى مقتضيات الوجود الحيواني او البايولوجي ، من ماكل ومشرب ونشاط ـ والأُفق الأعلى هو افق التفكير والتساؤل عن معنى الوجود ، او معالجة قضايا الوجود في مستواها الفكري ، او مستوى الممارسة والمعالجة بكل ماتطرحه على الانسان مسالة من المسائل ، مهما كانت ..

والمستوى الذي فوق هذا كله مستوى التجرّد ، او التخلّص من التساؤل عن معنى هذا كلّه ـ وهذا المستوى هو ـ كما قال ابن المقفّع ـ الخاص بالفيلسوف خاصة .. يعني : مستوى التجرّد الى مايتجاوز مشاغل الحياة اليومية ، ومشاغل التفكير اليومي ، ومشاغل التفكير الدنيوي ، بما في ذلك التفكير في السياسة وفي الاقتصاد ... الى مايتجاوز هذا كله ليكون من المعنى كلّه ـ وهو مستوى الفلسفة الذي يسيطر على الأشياء ، لتتمعن بها ، ولتفكر فيها ، وتستخلص منها معناها ، وتحاول ان تفهما وتعطيها معناها ..

المستوى اليومي ليس مستوى هذا المستوى من

التفكير ولا من الفلسفة ـ لا وإلّا لكان كل الناس فلاسفة ، وكل الناس أُدباء ومفكرين . هذا المستوى الأعلى هو الذي يظهر في الفلسفة ، ويظهر في الأدب ـ اي الذي يقع فيه الذين يلقون فيه نظرة من فوق ، لا على معنى الاستعلاء ، بل على معنى الشعور : الشعور الذي يحاول ان يعطي لكل هذا معناه ، وان ينزلوه منزلية من هذه التركيبة الأعجوبة .. التركيبة العبقرية التي هي تركيبة الوجود والكيان ..

* ومن هنا اجدني كلما قرأتك او استمعتُ إليك الا قيك سعيداً بوجود المفكر في كيانك الابداعي ..

ـ هذا النوع من السعادة هو الذي اتمناه لكل انسان ، لانه هو الذي يمكّن كل إنسان ان يكون ، كما قال تعالى ، في نفسه : «أيتها النفس المطمئنة ، ارجعي الى ربّك راضيةً مرضيةً...» ـ الى آخر الآية ـ اعني ـ وهذا ماأشرتُ اليه يوم فكرتُ به من اول ماكتبت ـ انّي لم ازل ، ولا ازال من اول حياتي ابحث عمّا أُسميه «الطمانينة» ، و «رضا النفس» ، وعند مصدر يجعل وجودي في حال إطمئنان .. لا حال حيرة ، وتقطع وتمزّق ..

في «المسافة» الذي كتبته تعبير صريح عن هذا عندما قلتُ انّ هناك فرقاً بين الاضطلاع بمسؤولية الوجود في شكل الطمانينة والاتفاق مع الكون ، وبين ان يكون الحي مضطلعاً بوجوده في حال من التوتر ومن الصراع . انا لا ازال من اول حياتي ، ابحث عن هذه الطمانينة التي لم استطع أن اجدها الى حدّ الآن ، لأنّي كلما ظفرتُ بجواب عن سؤال انفتحت لي ، من بعده ، اسئلة اخرى .

* هل نعزو هذا الخصب الذاتي عندك الى هذه الثنائية التي تجمعها بين الفكر والابداع .. بين المبدع في كيان المفكر ، والمفكر الذي يحمل رؤيا المبدع ؟

ـ بين الفكر والابداع قضية ، او مشكلة ، او ماساة ، الابداع والفكر مرجعها . فالفكر بطبيعته ، وباعتباره مصدراً للتساؤل والحيرة هو منبع طبيعي لما يسمّى «الابداع» ، لأنّ الابداع ، خلافاً لما يظنّ ، ليس طاقة صناعية ، او موهبة فنية تجعل البعض يستنبطون ، ويخلقون ، وينشئون .. بل هو مرتبط ، حيوياً وجذرياً ، لهذه الطاقة الانفجارية : طاقة التساؤل . السؤال ، والطاقة على السؤال هي التي تجدّد ، لأنّها لاتقبل القعود .. لأنها تذهب الى ماوراء الموجود . والخلق ، والابداع ، والابتكار هو الذي يتجاوز الموجود الى غيره .

* لكن ، الا يحدث ان يصطرع المفكر مع المبدع داخلك ؟ يثور احدهما على الآخر ؟ يتمرّد عليه ، رافضاً مايفرض من قوانين ، او يملي من شروط ؟ بتعبير آخر اقول : الا يثور المبدع فيك على المفكر فيرفض تعقّله ؟

ـ قد تحدث مثل هذه الحالة ، حالة النزاع والتصارع او التنافس ، إذا اراد المفكر ان يفرض على مايمكن أن يُسمى «المبدع» رؤيته الراجعة الى قبول الموجود . فاذا كان العكس : المفكر هو الذي يلقي الأسئلة التي بها يطرح على الكائن مسؤولية تجاوز الواقع ليكتشف ماوراءه ، حينئذٍ يعود الاتفاق بين المفكر والمبدع . اما إذا بقي المفكر على مستوى قبول الواقع والرضا به ، وإحالة طاقته الفكرية في حدود هذا الواقع المطمئن ، يلقي اسئلة تتجاوزه ، فذلك هو الذي يسدّ آفاق الابداع ، وقد قضيت حياتي محاولاً أن يحكم المفكر في على المبدع ، ولا اعتقد اني ، في وقتٍ من الأوقات وقفتُ عند مذهب فكري معيّن ، او قررتُ ان هناك جواباً نهائياً عن ايّ سؤال من الأسئلة الجوهرية التي القيتها على نفسي .

* ومن المسائل المثيرة للانتباه في ملكتبت من اعمال إبداعية ، هو هذا العمق الروحي فيها .. هذا الجوّ المشبع بما يقرب ان يكون «صوفية» في الرؤيا والموقف ـ ويكاد هذا ان يتجاوز اجواءك الى اللغة ذاتها ، فيحلّ فيها ، ويسكن ..

ـ تعبرون في هذا المجال عن نشاط بعبارات تشير الى «الصوفية» .. وخلاصة الأمر عندي هو ماأشرتُ إليه منذ لحظة عندما قلت : إنني عندما حاولتُ ان أحلّل ، في حديثي مع العلماء والأطباء اسرار الكون واسرار الوجود اقمتُ الدليل على أن العلم نفسه ، مهما بلغ ، لايستطيع الجواب عن اسئلة معينة : من أين هذا ؟ وقد استعملتُ مثالاً من الأمثلة ، فقلتُ : تاخذ اي نوع من انواع الحيوانات ، وتفكر في الأشكال ، وفي الألوان ، وفي مابدع الله ـ كما تقول ـ وتتساءل : مَنْ هو الفنان الأعظم الذي هو وراء هذه الصور ، وهذه الأشكال ، وهذه الألوان ؟ وتبقى في حالة العجز عندما نقول : سبحان الله في ماخلق .

تلك حدود العقل الانساني .

وإذا رجعنا الى اللغة الفلسفية ـ نرجع الى لغة الغزالي قبل ان نرجع الى لغة باسكال ، وهما قد اقرّا من قديم أن هناك حدوداً للعقل الإنساني لا يمكنه ان يطمع في تجاوزها ، والعلم الحديث يواكب ذلك .

قرأتُ في السنوات الأخيرة لعديد من العلماء ، فوجدتهم يقرون هذا ، ويؤكدون بالطرق العلمية ان هناك حدوداً لا يمكن ان يتجاوزها العقل الانساني ، فهو مضطر ، إذن إلى ان يؤمن بشيء يتجاوزه . وبالرجوع الى «حدّث ابو هريرة .. قال ...» يمكن ان نلمس هذا ، لأنّ آخر حديث : «حديث البعث الآخر» جاء بعد «حديث الحكمة» الذيّ عبرّت فيه بحيرة ابي هريرة وبالتقائه بشخص جُنّ .. بعجزه عن الوصول بواسطة الحكمة ، وتهرّبه من الناس .. عن حقيقته عندما وصل ، ابو هريرة ، الى حالة العجز النهائي . بعد بحثه وجوسه ، انتهى به الأمر ، لا اقول الى «الانتحار» بل الى «الانتهاء» في عالم يتجاوز الحياة ، ويتجاوز الكون ـ وهذا هو رمز الانتحار ، اي مايتجاوز المنزلة الانسانية والحياة الدنيا ـ إن صحّ التعبير ـ الى ماوراءها ..

ذلك هو عندي معنى التصوّف ـ وهو الملاذ بالنسبة للانسان العاجز ، المحدود إذا هو طمح الى ان يتغلب على هذه الحدود .

* وهذا يسري الى لغتك ، ويتسرب إليها .. وكأني بك في تعاملك مع هذه اللغة تسعى الى ان تجعل منها مكسباً من مكاسب الفكر والاحساس ، إضافة الى ماتحمله من سموّ في المعنى ..

ـ ذلك أنّ اللغة ، كما اعتقد ـ وهذا سرّ من اسرار محبتي وتفانيّ للغة العربية هي في نفس الوقت اداة للانطلاق والتحرّر ، وشريكة الكاتب في مسعاه التحرري ، وفي محاولته للانطلاق والانفجار.. وليس للفكر او للحياة الباطنية، او للوجدان باب، او وسيلة يستطيع بها ان يكون إلّا اللغة . وإلّا فانّ الانفجار في الباطن الروحي والعاطفي والفكري ، يبقى معدوماً ، او في حكم المعدوم ، مالم يبرز الى الخارج بوسيلة ما ، وهي ، عند الكاتب ، اللغة ، كما هي عند الفنان اشكال اخرى للتعبير . لذلك كانت اللغة عند الكاتب ملازمة للمغامرة الوجودية الباطنية ، والفكرية الباطنة .

* وهل تجد هذه الرحلة ـ رحلتك انت ـ وما اعطيت خلالها ، ومن خلالها ، قد اشبعت مافي روحك من توق ؟

ـ انا ، والله اعتقد الاعتقاد الصادق انّ اللغة العربية قد اعطت كل ماكنتُ اطمح فيه ، وان تقدمه من إمكانية افساحه الافساح الكامل ، وإطلاق الطاقة الكاملة للتعبير عمّا كنتُ اريد ان اعبر عنه . ولستُ اعتقد ان لغة كاللغة العربية ، ولا اية لغة ، يمكن ان يعيب عليها الكاتب انّها لم تمكّن من التعبير عن كل النظرات . فإذا هو لم يستطع ذلك فلعله لم يسبر كل امكانيات ، او كل طاقات التعبير المبتكر ـ التعبير العبقري عمّا يكمن في نفسه .

وعلى كل ، فاللغة العربية عندي لغة تتجاوز بامكانياتها كل طاقات اي مبدع من مبدعين الى ان ياتي يوم لعّله ـ وهذا من الممكن ـ عبقريّ يتجاوز كل حدود العبقرية ، ويُعجز اللغة العربية ان تؤدي مايمكن ان يحملها من تادية من المعاني .

* وانت المبدع الذي لايشبه احداً ، ولا احد يشبهه في مايكتب ويقول .. اسالك : باية قوة تجد نفسك اليوم تندفع بالحياة الى الحياة ؟

ـ بقوة الايمان ان الشرف الأسنى .. الانسان الأسنى هو ضمير الكون الواعي ، وانّ الله من عليه بان جعله اعلى منزلة من الشرف ـ من شرف الوجود في الكون ـ إذ جعل منه خليفته ، وحمّله الامانة التي عرضها الله على السموات والارض فابين ان يحملنها ، وإنما قبلها الانسان .. وليس هناك امانة ، ولا مسؤولية اعظم تقتضي ان يستحقها الانسان المفرد ، وان لاتكون له كرامة مستحق لوجود إلّا إذا رفع نفسه ، بقوله وفعله وفكره ووجدانه وممارسته للحياة الواقعية ، الى اعلى المستويات التي تنسيه منزلته الحيوانية الدنيا ، وترفعه الى منزلته العليا ، المنزلة الروحية .. إذ قد ركّبه الله من هذين العنصرين : الحيوانية والروحية لهذا يكتسب الانسان شرفه إذا ارتفع الى الأفق الأعلى .. ويفقد شرفه إذا هو انحطّ الى الأفق الأدنى .

* وهل بقي عندك مايمكن ان تقوله ، او تكتبه بعد الذي قلت وكتبت في : «السدّ» ، و «حدّث ابو هريرة .. قال» ، و «مولد النسيان» ، وتلك الأشتات المجتمعات في ماأردته «تاصيلاً لكيان» ؟

ـ مادام الفكر حياً فإنّ للانسان ، دائماً وابداً ، مايزيده قولاً وفعلاً وخلقاً وإبداعاً . ولو لم تكن هذه هي سنة الكون ، وسنة الله في الكون ، وفي الانسان لما توالت الحضارات بعد الحضارات . والثقافات بعد الثقافات ، ولما كانت مسيرة الانسانية ، منذ آلاف السنين ، مرحلة فمرحلة من منزلة الى منزلة اسمى . ولما كان في حياة البشرية مايسمى التقدّم والرقيّ . لذلك فكل إنسان ، على المستوى الفردي او المستوى الجماعي ، لايزال في منزلة المتحرّك دائماً الى الأمام .

على هذا الأساس لايمكن ان يقال ان كاتباً ، او اديباً كتب لايزال حياً وإنْ لم يكتب قد توقف التفكير عندما قال ..

وانه لم يبق له مايقوله ..

ولكن الذي يحكم الناس (الكتب) وما يكتبونه وما يخرجونه ، والذي تمضي عليه السنوات ، كما هو الشان ، لايكتب شيئاً ، يحق للنـاس ان تتسـاءل : هـي بقـي له مايقوله ؟

وعلى مستوى الحياة الفكرية ، انا لم اتوقف عن البحث ، وعن التفكير ، وعن استنباط الأجوبة عن الأسئلة التي اطرحها على نفسي . وما اهتديت إليه من اسئلة او اجوبة جديدة تجده في الكتابة . ولا ازال اتمنى على الله ان يمكنني ، قبل ان يوافيني الأجل الذي كتبه لي .. ان يمنّ عليّ بامكانية التفرغ للكتابة كل مافكرتُ فيه ، وجدّدته بتفكيري .. واستفدتُ من تجاربي المختلفة ، وسجلتُ الكثير منه في وريقات مـاتزال تترقب ان اتناولها بالجمع ، والترتيب ، والتنسيق لأخرج منها شيئاً ، اوجو ان يتمّ ذلك .

* انت عشت عصرين : عصراً عرف ميلاد الكتابة بردائها الجديد المتجدد .. وهذا العصر الذي ارجو ان تسمح لي بالقول عنه انه عصر يشهد مازق الكتابة . وفي ضوء هذا اسال : كيف كنت في ذلك العصر ؟ وفي اي حال تجد نفسك في هذا العصر ؟

ـ عصر مازق الكتابة ؟ والله لا اظن انه يمكن ان نحكم بهذه الصفة التي هي بهذه الصراحة على هذا العصر . انما هناك ، في ما اعتقد ، في حياة الامم وفي تاريخ الحياة الفكرية كاية امة واي مجتمع ـ فترات قد تمتاز بالنشاط وبالحيوية ، وفترات قد تبدو متسمة بشيء من الركود او العجز ، او ... ووجود مثل هذه الأطوار ، التي هي نوع العجز ومن الفتور ومن الضعف .. وفترات أخرى قد تبدو ممتازة بالخصب وبالثراء وبالحيوية ..

اظن ان هذا امر طبيعي يمكن ، في مستوى تاريخ الحركات الفكرية والتطورات الفكرية او الأدبية ، ان يحلل باسبابه وما يرجع إليه من عوامل تاريخية مختلفة ، منها السياسي ، ومنها الاقتصادي ، ومنها الثقافي ، ومنها الفكري . ولكن لا اظنّ ان هناك شيئاً يمكن ان يسمى فترات معينة ، مضبوطة نحكم عليها بكذا وكذا ..

بالنسبة (للعالم العربي) الذي هو في حالة مخاض لتوليد عالم جديد يفرزه من نفسه ، ومن ذاته ليولد بواسطته عالماً من الطاقات الحيوية مايبوؤه منزلته بين الأمم الحية الأخرى التي استيقظت قبلنا ، والتي خلقت هذه الحضارة العصرية ، واوجدت ظروف الحياة المفروضة علينا ، والتي تسمى بجملتها : الحضارة الغربية والأمريكية . فنحن ، حينئذٍ ، إزاء هذه التحديات ، وبحكم وضع الناس وهم في حالة مواجهة صعبة جداً .. ونحن ، في ردود فعلنا ومواجهة هذا ، وفي مانقابل في هذا الوضع في ميدان الأدب وفي غيره من الميادين ، في حالة الذي يحاول ، وفي حالة الذي يحكم على نفسه بانه لم يصل بعد ..

في بعض الأحيان نقول ، عندما الكثير من الاخوان من الأدباء وغيرهم يقولون : لماذا لم نصل الى ان يكون من بيننا اديب وكاتب يستحق «جائزة نوبل» ؟ فانا افهم هذا على اننا نريد أن ننظر الى انفسنا ونقول : إننا في سعينا الى النهضة والى استرجاع مكانتنا في النهضة ، لم نصل بعد الى مانعتقد انه المنزلة التي نريدها ، لأن المسالة راجعة الى ما اوقعنا فيه التاريخ من منزلة بين سائر الأمم الأخرى ، وهو الذي في داخل حكم ، أو الوصف لوضعنا العالمي التاريخي ، ثقافياً واقتصادياً واجتماعياً وسياسياً ، هو الذي يجعلنا نقبل ، بدون نقد ذلك ، اننا ننتسب الى العالم الثالث ـ اي في العالم المتخلف .. ونحن في طريق استدراك تخلفنا ـ وكل مانحكم به على انفسنا من الركود او النقص او غير ذلك راجع الى تقييم منزلتنا هذه ، وهي منزلة تاريخية لايمكن ان ننكرها ، وينبغي ، قبل كل شيء ، ان لانجعل من ذلك حكماً فيه ضيم علينا او داعٍ من دواعي الحط من قيمتنا ، او من دواعي تخاذلنا وتثبيط العزائم وإتخاذ نفسية التخاذل . ينبغي ان يكون حكمنا في هذا الميدان ـ الحكم على انفسنا ـ حكماً موضوعياً يشحذ في انفسنا العزيمة نحو التقدم الى الأفضل ، ويقينا ضعف الحكم وضعف النفسية الذي ، امام تقييم وضعنا الموضوعي تاريخياً امام الغير ، يبعث في انفسنا مشاعر التخاذل والياس . فالواقع هو الواقع ، والتاريخ هو التاريخ ، ومنزلتنا فيه معروفة ، والآفاق مفتوحة امامنا لأن نرفع منزلتنا التاريخية والانسانية بين الأمم الأخرى ، إنطلاقاً من معرفتنا الواعية الموضوعية بما نحن فيه .

* ومن اين ينبثق لك فجر الخلاص ، خلاصنا نحن ، حين تبحث عنه في مانحن فيه من ازمة مصير نحياها ؟

ـ فجر الخلاص لايمكن ان ينبلج إلاّ اذا استمرينا على مطالبة انفسنا بان نفرز اقصى ما يمكن ان نفرزه : إبداعاً ، وخلقاً ، وتجديداً بسعينا اليومي في جميع المستويات . إن الفجر الذي تبحث عنه لايمكن ان نطمح فيه إلاّ اذا قلنا انّ واجبنا هو ان نسعى مسعانا في سبيل تجديد كياننا الحضاري ، مثل ذلك الكيان الفكري والأدبي والشعري والعلمي والعقلي .. إلاّ إذا سعينا ، حينئذٍ ، لتاكيد كياننا بالمعنى الشامل ، باستعمال اقصى طاقاتنا الذاتية ، متمنين ان تكون هذه الطاقات كافية لترفعنا الى المستوى الذي نطمع فيه . فإذا لم نجد في اعماق ذاتيتنا ، كمجموعة من الشعوب الأمم .. وفي اعماق ذاتنا ، كافراد ، مايمكننا من ابراز طاقات خلاقة .. طاقات حضارية ، فكرية وعلمية ، تجعلنا في منزلة اولى بين البشر ، فلابدّ من ان نقبل ، حينئذٍ ، ضرورة

وواجب الاستمرار على مطالبة انفسنا وذاتيتنا لان تبرز مالم تُبرزه لحد الآن ، وهو مايسمى «الصراع الحضاري»، او «التنافس الحضاري»، او «التسابق الحضاري»، الذي نحن مدعوون لان نكرس له كل مجهوداتنا ، وكل طاقاتنا .

● ومن اي الابواب ترى انّ علينا ان ندخل هذا الصراع والتنافس الحضاري ؟

ـ من ابواب الحياة ، لان سلاحنا ، او إمكانية نجاحنا في هذا الصراع هي مانتمنى ان يكون الله منّ ، او لايزال مانا به علينا من طاقات حيوية هي طاقات الخلق والابداع والتفوق ، لانّ هذه الطاقات ليست رهينة ارادتنا او طلباتنا .. هي مواهب من الله .. وإذا له يهب الله شعوبنا ، فرادىء او جماعات ، هذه الطاقات الحيوية الخلاّقة ، يكون محكوماً علينا بالأقدار ان نبقى في الوضع المتخلف الذي نحن فيه .

● وهل تعتقد ان للكلمة دوراً في كسب هذا الصراع الى جانبنا ، في عالم كهذا الذي نحيا فيه ، بما فيه من قوى متصارعة ، ومن حياة صراع ؟

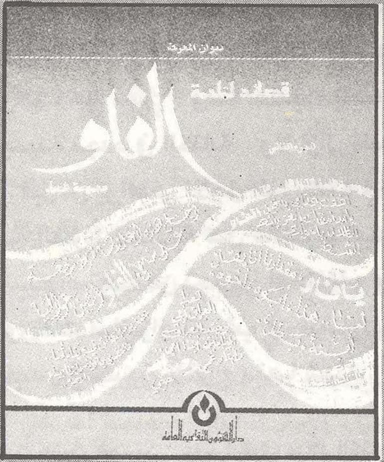
ـ على مغنى من المعاني اقول : إنّ للحكمة دورها الاسسي والجوهري في عملنا نحن كعرب . وعلى معنى آخر اقول : إنني اخشى ان تكون الكلمة عندنا ، نحن العرب ، احد اسباب تخلفنا الجوهرية ، لانّ الكلمة كثيراً ماتكون الوسيلة التي بها تطغى العاطفة على العقل ، واللامعقول (اي اللغو اللفظي) على المنطق .

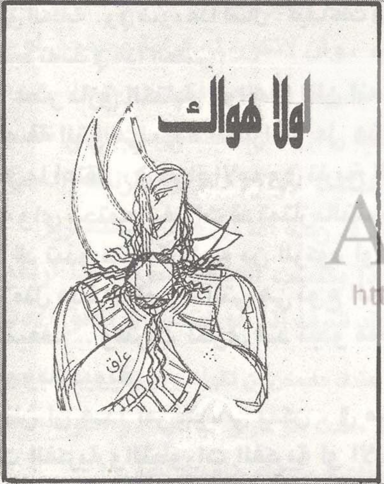
واقول آسياً : إنّ الكلمة ، في الكثير من احوالنا وممارساتنا للمسؤوليات في (العالم العربي) ، كثيراً ماتكون من هذا اللون المزيف ـ اي الكلمة التي بها يزيغ ، من حيث يشعر او لايشعر ، الانسان العربي عن سبيل المنطق والمعقول والعلم الى سبل العاطفة والهوى الذي هو نقيض العقل . وقديماً قال الغزالي : إنّ اول مراتب الجهاد ـ او درجات الجهاد ـ المقاومة للهوى .

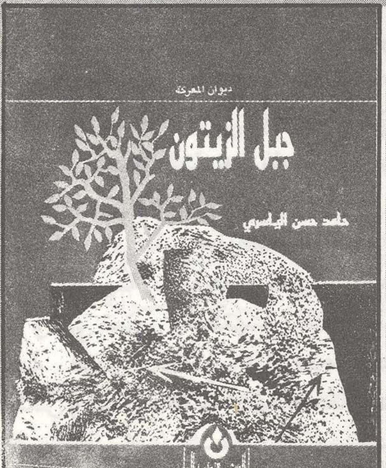
● اترى ان هذه حالة جديدة ، بنت عصرنا .. ام انّ لها عمقها التاريخي الضارب في حياتنا العقلية ، وفي مالنا من امتداد في هذا التاريخ ؟

ـ قد يقال ذلك .. وقد يصحّ على وجه من الوجود ، وإن كانت المسألة من التعقيد بحيث لايمكن الحكم فيها بعبارة مجملة . ولكنني اعتقد ان في حياة الفكر الانساني ليست هنك احوال جامدة ، ولا فترات او اطوار حاكمة على سواها . فلو سلّمنا بأنّ هنك عوامل تاريخية ، او رواسب تاريخية ، فهذا ليس معناه ان ذلك محكوم به علينا الأبد .. إنما المسالة راجعة الى ارادتنا ، في ان نغيّر وان نتخلص . وكما قال تعالى : «لايغير الله مابقوم حتى يغيّروا بانفسهم» . والتغيير بانفسنا راجع إلينا دائماً .. لم يجعله إليه ، بل قال : انا اغير مابكم إذا انتم غيّرتم ما بانفسكم . فلنغيّر ما بانفسنا ، بما في ذلك العقلية ، طرق التفكير ـ وهذا بين ايدينا .

صدر حديثا







تداعيات

جاسم عاصي

وهو يواصل حلاقة ذقنه ، سمع صوت إمه الهادىء النبرات وهي تحاور ابيه .

- إنه مشغول بالحلاقة ياحاج .

- قولي له إني متهيء للخروج .

- طيب .

اجابت بنفس هدوئها ، بينما هو يصغي لوقع خطواتها الخفيفة على الارض ، وحين رآها اشار براسه مبتسماً ، مما دعاها تمرّ دون ان تضيف شيئاً . فقط ابتسامة افترشت وجهها ، محاطة بظلال من الحزن المكبوت ، الذي قلما افضت به امامه .

كان يلاحظها اكثر رزانة إزاء وضعه الذي وجد انه مقيد به ، كمن يقتاد بقوة الى سجن رهيب . وهو لذلك يدرك ان كل مايضعه من تبريرات امامهم لاياتي بالنفع ، اذ يكتفي بالصمت ، مصغياً الى احاديثهم بخصوصه . هو لا يكثر من الحديث ، ولا يود ان يجعل من اطرافه صلة ، كي لايزيد من تعقيد الامر ، كل الذي يهمه هو اقناعهم بالصمت والاستجابة لما يقولون بشان حالته التي تحولت فعلاً الى مرض . وهو بذلك لا يريد ان تضفى عليه مثل هذه الصفة ، طالما إنهم لايعرفون سبب وضعه هذا . ولطالما اراد ان يوضح الامر ويؤكد لهم إنه دون احساس منه يميل هكذا للصمت والذهول والضياع في متاهات من التفكير ، هو الآخر لايجد لها طريقاً أو اشارة واضحة ، مما تزدحم في ذهنه الصور ، وتبدو مثل ركل لخيول داخل معركة طاحنة ، مخلفة هذا الصراع المدمر في راسه .

إنه يحس بالحرج ازاء نظراتهما التي تنم عن معان كثيرة ، انهما كمن وجد نفسه وسط مداخل وطرق متعددة ومتشابكة ، ليس ثمة مخرج ، فحين يمسك راسه ، حتى لو كان ذلك سهواً ، يغادر كل منهما مقعده لولا تداركه الأمر ، محدداً في دخيلة نفسه ، إن ذلك يزيد الامر تعقيداً بلا شك .

احس بلسعة الفرشاة ، وهي تداعب خده ، بعد ان غمسها بالماء الحار ، راح يتدرج بها ماسماً على خارطة وجهه امام المرآة : صفرة مشوبة بالزرقة ، عينان متعبتان ، جبين متغضن ، اختفت صورته ، انطبعت امامه صورة اكثر جمالاً ، عينان مفتوحتان نحوه بشكل مثير ، يعلوهما حاجبان سوداوان ، وتغطي الجبهة خصلة من الشعر ، لينة . حدّق اكثر ، انطبعت ابتسامة على وجهه ، لاحظ في المرآة ان تجعدات كثيرة تتجمع كالخطوط السوداء على صفحة وجهه ، وكل زاوية منه تزداد تقعراً وامتداداً ودكنة . بينما صف اسنانه يبدو اكثر بياضاً .. ماهذا ..؟ قال في نفسه .. هل ان وجهي غدا كصخرة منحوته ..؟ أم ماذا ..؟ ضحك اكثر ، مردداً ، لا شيء ، لا شيء ، سيزول كل ذلك بعد الحلاقة . ثم واصل بسرعة ، خوف تكرار نداء والده عليه مرة اخرى .

كل ما في البيت يدخل في راسه بلا استئذان . حركة الارجل والصحون من اقصى البيت . وهو يتعمد في مثل هذا ، الركون الى الحديقة متظاهراً بالقراءة ، غير إنه يروح مبحراً في متاهات لا يدري لم تنصّب عليه متهالكة ، مرددة اصواتاً كثيرة ، هي خليط من المواء والصراخ ، لكنه ينتشل

صوتاً اكثر عذوبة ، يجهد نفسه كي يزيح كل الشوائب التي تحيطه ، لحظتها يحس بفائق المتعة ..

- هل شاهدت فلم السهرة ..؟

- نعم ، كان جيداً ، اعجبني كثير .

- وانا كذلك .

حدّق بها ، وهي تخفي نظراتها عنه ، ود لو عرف رأيها بقصة الفلم ، ودّ ذلك كي تعطيه مفتاح الحديث ، والدخول فيما يفكر به ، لكنه إزاء اقتضابها هذا اخذ يعبث في الكتاب الذي امامه ، كل الذي استطاعه، هو سرقة النظرات باتجاهها دون ان تحس به ، مردداً ، إنها صعبة لايستطيع مفاتحتها ، لايستطيع ، إنها تقتل كل شيء بهذه الاعتيادية ويروح عن نفسه كالعادة ..

- ستسنح الفرصة ، سوف تكون مناسبة اكثر ويبحر وسط تصوراته ، يضع نظراتها واحاديثها معه ، يعيد صورة زياراتهما لهم مع اهلها ، وزياراته لبيتهم . بعدها يجد مناخاً لذيذاً داخل نفسه ، بحراً يسبح في مياهه ، ومتعة لاتطالها متعة في الواقع . كل شيء طوع يديه ، تلك العينين ، وذاك الشعر ، إنه حلم لذيذ ، ممتع ، تثير مشاعره بنداوته .

- انك تحلم فقط .

- كلا .. انا متأكد ، فلم التسرع ؟!

- اخي ان الفترة التي لا تراها فيها .. كفيلة بخلق اليأس .

- بالنسبة لي لاتؤدي الى ذلك .

- هذا من جانبك ، خذ الامور بصورة معكوسة ..

صفف شعر راسه ، واكمل ترتيب قيمصه ، لاحظ ثمة تغييراً جميلاً رسم صفحة وجهه ، لكنها أسفل العينين مازالت تتجمع دكنة حسادة وذبول متهدل ، انقبض له قلبه .

- إنه محق ، محمود كان محقاً ، اليأس عندها خلقته انا .

في الطريق ، سار جنب والده ، يلفهما الصمت ، محدقاً هنا وهناك دونما تركيز في تجمعات الصور التي تلوث شوارع المدينة العريضة . كل الذي يحيطه محض إنبعاث لحزن طويل في نفسه ، لايجد له مبرراً فحين يسمعهم يرددون النصائح والحديث الطويل يستغرب من نفسه ، هل ياترى تحول الى كائن كالحديد لايلين ..؟ كيف لجدرانه لا تردد أصداء كلامهم ..؟ وهو الذي تعود على الفهم السريع ، والمثول عند ارادتهم . انه بذلك يسبب لهم ألماً شديداً ، منهم يحسون بغياب متعتهم في الحياة ، طالما هو كذلك ، وهو لايني يقول لهم ، إن صحته جيدة فلا خوف عليه . غير انه يجدهم يقفون حوله مثل لص كبس في كمين . لاحظهم يقتحمون عقدة انطوائه وانشغاله عنهم . ولما كان ذلك يسبب له حرجاً ، فقد ملَّ ذلك منهم وبدا يتحول رصدهم الى انعكاس الكره لهم احياناً . يحاول ان يصرخ : لاشيء سوى هذا التيه الذي يقتادني ويعمي بصيرتي عما حولي .. لحظتها اجد راسي مغلقاً، تائهاً في اللاشيء ، مخلفاً صداعاً مراً .

اجتازا المنعطف ، حتى شارفا ساحة واسعة ، اذ انفتحت امامهما المدينة ، سمع اثرها حركة عباءة والده امام تيار الهواء ، لملمها ابوه مردداً :

- اراك جيداً هذا اليوم ..؟

- الحمد لله .

- هل عاودك الصداع ..!

- البارحة ..؟ كلا .

اجاب بحرارة ، فهو يكره هذا السؤال .

- انه لاينتابك اذا جلست معنا امام التلفزيون .

- كلا ، انا افضل القراءة .

- اعتقد ان الكوي افادك كثيراً .

وهو مقتنع في قرارة نفسه ، ان لاشيء يفيده . نظر نحو الاسفلت قل :

- لا اعتقد انه افادني كما تتصور . قالها بمرارة :

استدرك الاب الموضوع قائلاً :

- نسيت ان اقول لك ..

- عن ماذا ..؟

- لاتتعجل .. إحزر .. اني احمل لك مفاجاة

- مفاجاة ..؟ ماهي ..؟

- قلت لك احزر .. وانتظر .

حدّق في فضاء السماء ، انفتحت اساريره ، بدت اكثر صفاء وروعة ذات زرقة فاتحة ، والهواء يتخلل شوارع المدينة بعذوبة وهدوء ، فكر اكثر .. اجاب :

- لا ادري ما اقوله ياحاج ..؟

ضحك ابوه ، ثم قال :

- لقد جاء محمود هذا اليوم الى المحل .

- محمود ..؟ متى ..؟

- في الصباح ، وسال عنك ، واوعدني بالمجيء الينا في عيادة الدكتور .

ابتسم ..
- حقاً .
- أعتقد انه سيسبقنا الى هناك .

انفتحت اساريره كالفجر ، هذا الرجل يشع في نفسه الفرح ، ويملأه بالاطمئنان . ان روحه تبدو مستقرة ، ولطالما أحس بحاجة الى مثل حياته مع زوجه . كان يلاحظ كيف تبدو حياتهما معاً ، وكيف كانا يستقبلانه في البيت اثناء زيارته الى مدينتهم الراقدة في قعر الجنوب . حدّق بوالده .. بادره :

- هل أنت متأكد من مجيئه ، هل أخبرك بذلك حقاً يأبي ؟
- الا تصدق ، وحقك سيحضر قبلنا .
- والله لولا وجود والدته في المدينة لأجبرته على البقاء عندنا طيلة وجوده هنا .

بدا الارتياح يسري على اسارير أبيه ازاء تحول ولده هكذا .. آه إنه مثل طفل احضرت له لعبة جديدة ، راح يمرح بها ، متذكراً رسائله وملاحظاته عن كل صغيرة وكبيرة عنده ، عن تردده وخوفه وقلقه :

- انك تتردد وهذا عيبك .
- لا ارجوك ليس عيباً هذا الذي تعنيه .
- ماذا تسميه ، خوف من الاقتحام ..؟
- كلا إني لا أخاف من المبادرة في الاشياء
- بل تخاف من النتائج .. أخي مهما تكن النتائج فهي اطمئنان اكيد .
- لا ادري ما أقوله .
- بل يجب ان تفكر بما تفعله بعد ذلك .

وهذا ما ادركه بعد فوات الأوان ، ادرك بانه كان يرتكن ال جبال من الاوهام ، يصدق فقط نفسه وما يخلقه من تصورات يكبر في رأسه حد الانفجار ، إذ يردد في ذاته إزاء ذلك :

- لو لم احزم حقائبي ذلك اليوم .

غير إنه يجيب نفسه :

- اية حقائب ، تلك التي حملتها عائدا بدون سفر .. اذ تداخلت عليه الامور ، الى من يعير انتباهاً ، الاصوات تملأ رأسه ..
- لا اعتقد بأن أحداً لا يعرف مثل هذا الامر عندما ينوي السفر ماذا يقول لهم ، تجربة اولى ، هل يفضي بحقيقة شخصه ، هل إنه يعتمد على ماينظر اليه وما يقرره بنفسه فقط ، ماذا غير ذلك وهو مازال يشعر بنفس الذهول والحرج ازاء ضابط السفر ، وهو يفتش حقيبته وملابسه ، وحقيبة اليد الصغيرة ، لاحظ وجه الضابط بدا متغيراً منفعلاً :

- ماهذا ..؟!
- انها نقود ..!
- اعرف ، ولكن كيف تحملها هكذا ..؟
- انها نقودي ..!
- اين التحويل ..؟
- أي تحويل ..؟!

ضحك الضابط ..

- هل حقاً مأرى ..؟!

وبقي حائراً ، ما الذي يجري أمامه ، اية نقود تلك يتحدث عنها ؟ واي تحويل يقصد ..؟ كل الذي يعرفه ، انه يريد السفر .. وهذا حلم ، فلماذا يطالبه هؤلاء بأمور لايعرفها . وحين عرف كل شيء أحس بالخيبة والخجل ، ضحك الضابط ، بعد أن تأكد من صدق نواياه قال :

- اعطنا عنوانك ، كي نحول نقودك الى البنك هناك .

أحس بضربة قوية تسدد الى رأسه ، شيء يضحك ويثير ، أن يكون أمامهم هكذا ، وهي تخفي ابتسامة ما ، شيء اكثر حزناً ان يجدها قد تغيرت ، متذكراً قول محمود

- هذا أمر طبيعي .
- كيف يكون كذلك وأنا احبها . بجنون .
- تحبها شيء ، وهي لاتعرف ذلك ، شيء آخر
- من الذي قال هذا ..؟
- قبولها الزواج من غيرك .
- لقد أجبروها على ذلك .
- لا اعتقد ، انها لم تكن من هذا النوع ، فقد كنت مغلقاً معها ، لاتفضي بحبك لها .. انه خطؤك .
- لاتقل ذلك ، ان الامور تختلط في رأسي ، ارجوك ، سفر ودوار ووجع ، لاشيء ينقذني بعد ذلك ، لقد تحطم ماأردته لنفسي ان يكون .
- هذا خطأ ، يجب ان تشعر به يوماً ما ..

حين وصلا عيادة الدكتور ، أحسّ بفرح جديد ، مثل تيار هواء بارد حدّق بأبيه قال :

- اكيد ان محموداً سيكون جالساً منذ مدة فهو يتقيد بالمواعيد . ضحك الأب ، هازاً رأسه بالموافقة على ظنه هذا ، وجدا العيادة مكتظة بالمراجعين ، جلسا قليلاً ، شعر بثقل

اللحظات ، وهو يبحث عن وجه محمود بين المزدحمين أحس بالضيق من ذلك ، لاحظه أبوه ، نظر نحوه ، التقت نظراتهما ، فهم كل منهما مغزى تلك النظرات ، خفف والده من ضحكته ثم قال :

ـ هل تبحث عن محمود ..؟

ـ نعم فهو قد تأخر ..!

ـ اعتقد إنه دخل الى غرفة الدكتور قبلنا ، فهو يعرف دورنا في المراجعة .

ـ لماذا ..؟!

ضحك الاب اكثر ، في حين اقتربت يده نحوه ، مقرباً إياها من يده ، ضاغطاً عليها ، مردداً :

ـ ما هكذا تعودنا ياولدي ، كان الافضل ان تبوح لأبيك بكل مايدور في نفسك وما يثقلك .

نظر اليه ، لم يستطع ان يسأله عما يقصد ، فقد عرف الآن بسر استعجاله الى العيادة ، ومبرر فرحه هذا اليوم ، قال في نفسه ، لقد فعلها محمود ، وغاب وسط هذه التصورات ، ولا يدري كيف انهى هذا الموقف ، كل الذي يتذكره ، ان محموداً خرج من غرفة الدكتور وابتسامة تتسع كبحيرة على صفحة وجهه ، واثناء ذلك قال لأبيه !

ـ لا اعتقد إني بحاجة الى دورة كوي بعد الآن ..

ثم غادرا العيادة مسرورين .

حدّق بالنهر ، محاولاً تذكر الموقف ، ومحمود ساهمٌ فيه ، واضعاً كفيه على المنضدة ، قال :

ـ ماذا بعد ..؟ هل رحت بعيداً أيضاً ..؟

ضحك ثم قال :

ـ كلا لم اتوقع ذلك منك ..؟

ـ لم أجد غير هذا السبيل أمامي ، بعد ان أخبرني والدك باستمرار حالتك .

ـ لاباس فقد وجدت فيه اكثر من أب هذا اليوم

ـ هذا صحيح ، ان مشاعر المرء مثل مياه النهر ياأخي فلا تدعها تنحصر ، بل افسح لها قنوات اخرى

ضحكا معاً ، وهما يمعنان بالسفن والقوارب الراسية قرب ضفة شط العرب الواسع ، وبالفتيات الجميلات ، المنتشرات كالازهار على طول رصيف الكورنيش ، حيث وصلتهما أصوات النوارس مثل عزف على الكمان ..

ندّت عن صدره آهة خافتة ، ثم واصل الانغمار في المشاهد التي أمامه .

في اعدادنا القادمة

ذكريات

سور الصين الجديد



د. عبد الحميد ابراهيم

- ١ -

حينما كنت صغيرا قرات قصة لكامل الكيلاني، عن اربعة اخوة صينيين، يتشابهون في الشكل تماما، فلا يستطيع احد ان يفرق بينهم، ولكنهم مع ذلك التشابه الشديد كان كل واحد منهم يملك خاصية معينة، فالأول يستطيع ان يبتلع البحر في فمه، والثاني يستطيع أن يطيل من ساقيه الى اقصى درجة يريد، والثالث رقبته من حديد لا يؤثر فيها حتى السيف، والرابع لاتحرقه النار.

وكان الأول يخرج كل صباح يبتلع البحر، حتى يصطاد الأسماك، ثم يعيده من جديد، وحدث ذات يوم ان طفلا صغيراً قد الح لكي يخرج معه ويصطاد، ولكن هذا الطفل قد بهرته أصداف البحر، فلم يستجب لنداء الصيني وهو يشير اليه بالخروج، حتى اضطر الى أن يترك البحر عليه، فمات غرقا، ورفع الأمر الى الحاكم، فامر بان يلقى الصيني في البحر، لكي يموت أيضا غرقا، ولكن الصيني يطلب ان يودع أمه، ويذهب الى البيت، ويرسل اخاه الذي يستطيع أن يطيل من ساقيه الى أقصى مايريد، وينجو الاخ من الغرق، فيامر الحاكم بضرب رقبته، فيرسل اخاه الثالث، فامر بحرقه بالنار فيرسل اخاه الرابع، والحاكم لا يستطيع ان يفرق بينهم، وظن أن الصيني صاحب معجزات وخوارق. فعفا عنه وأكرمه.

قرات هذه القصة وانا صغير، فشدني هذا التفاني من الاخوة، وهذا الجو الخارق الأسطوري، ولم افهم منها مغزى وراء ذلك.

- ٢ -

كانوا خمسة من الصينيين، طلبة بقسم اللغة العربية بجامعة صنعاء يسيرون معا، ويجلسون معا، ويتحدثون بلغة متشابهة، كانوا قد اتخذوا أسماء عربية هي: أحمد وياسين ومروان وهشام وصدقي، كنت اظن ان تشابههم الشديد، بسبب ظروف الغربة التي يعيشونها معا، وبسبب أعمار الشباب المتقاربة، وكنت أظن ان أسماءهم العربية قد اتخذوها مجاملة لبلد عربي يعيشون على أرضه، وانهم سينسونها مجرد أن يعودوا الى بلادهم.

ونسيت الامر كلية، ولم يبق منه في ذاكرتي سوى حماسهم الشديد، وومضات عيونهم اللامعة.

- ٣ -

وحين سافرت الى الصين في يونيه سنة ١٩٨٧، بدعوة من معهد الدراسات العربية بشانغهاي، اصبح الخمسة هم كل اعضاء المعهد، كانوا اسرة واحدة، العميد والاساتذة والعاملين، كل منهم يتحدث عن معهده وعمله، كل منهم يتحدث عن الثقافة العربية، ويتحمس لها وكانها ثقافته، يتحدثون عن الصعاب التي يلاقونها، وعن التجاهل من البلاد العربية، دون مرارة، فقط هي مجرد أشياء عابرة سوف يتخطونها، فقط يطلبون منا يد العون، وان نتحمس مثل حماستهم، لم يحدثني احد عن نفسه، ولا عن منفعة شخصية، ولم اجد في نظرات احدهم او اشارته، ضيقا بزميل، او تثبيطا من همة.

والتقيت هناك بطلبتي الصينيين، ووجدت اسماءهم العربية هي هي لم تتغير، الجميع يعرفها ويرددها، ووجدت انها لم تكن وقتيه من باب المجاملة، بل هم يتحمسون لها وكانها نياشين فوق صدورهم، واطلعت على كتاباتهم ومترجماتهم، واحسست بروح جديدة، لم اعهدها عند الاستشراق الأوربي، كان المستشرقون الأوربيون ينظرون الينا بروح متعالية، وكانوا - او بعضهم على الاقل - يجردون ثقافتنا من اصالتها، ويحاولون أن يلتمسوا جذورها في ثقافتهم، لقد صحب الاستشراق الأوربي خطوات الاستعمار الاولى، فلم يسلم من اغراضه، اما الاخوة الصينيون فهم يلتقون معنا في ظروف متشابهة، يحاولون أن يتفهموا ثقافتنا، يحترموننا يسلمون من الاغراض الاستعمارية، يتحمسون لقضية اولى، هي قضية الثقافة وعلاقات التبادل بين الشعوب المختلفة.

- ٤ -

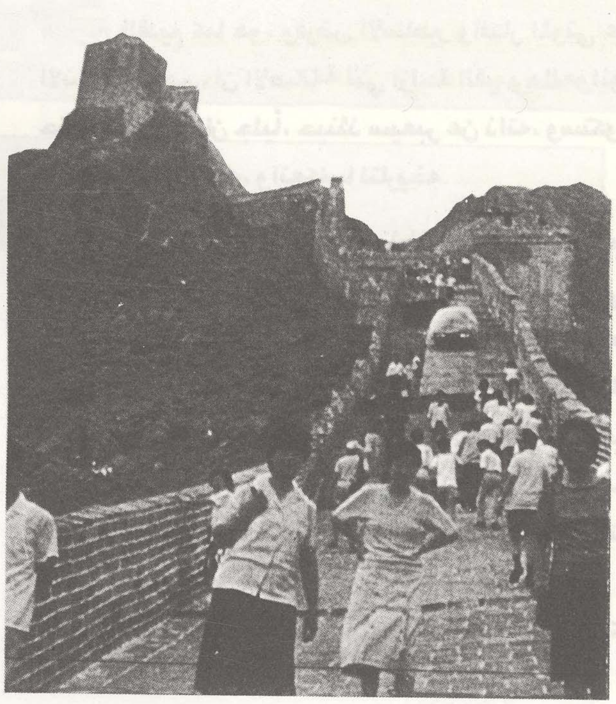
وشاهدنا في شانغهاي اوبرا صينية هي "مطاردة الأسماك"، هي اوبرا من التراث الشعبي المنتشر في جنوب الصين، كل اعضائها من الفتيات، وان كن يتقمصن ادوارا مختلفة، للرجل والعجوز والجندي وغيره، كن يحسن الاداء، ويقلدن الصوت تماما، وكان الجمهور يقاطعهن بالتصفيق، في المواقف التي تقلد فيها صوت الفتى تماما، كان الاداء الصوتي هو البطل في تلك الاوبرا، الملابس شعبيه، والغناء شعبي، وكذلك الديكور وغيره.

هي عن شاب يحب قريبته، ابنة الوزير، ويخطبها من ابيها، ولكنه يرفض حتى يحصل على اكبر شهادة علمية في البلد، ويذهب الفتى كل يوم الى البحر ليطالع دروسه، وهنك تحبه سمكة من بنات البحر، وتتنكر في هيئة ابنة الوزير، وتلتقي به، ويظنها ابنة الوزير، ويراها الوزير ذات يوم، فيظنها ابنته، ويامر باحضارهما وعقابهما، وتدخل ابنة الوزير الحقيقية، فيندهش الأب، ولا يعرف ايهما ابنته، وكذلك الام وخدام القصر لايعرفون، ويناجي الأب ربه بانه لم يقترف شرا، او يظلم أحدا، حتى يعاقبه بهذه الحيرة.

ويامر الوزير باحضار القاضي، وكان قاضيا مشهورا بالذكاء، فتخشى الفتاة ان يفتضح امرها، وتذهب حزينة الى عالم الاسماك، ولكن السلحفاة في المملكة البحرية، تقترح بان يتنكر الجميع في صورة قاض وحاجب وحارس وهيئة للمحكمة، وياتي يوم المحاكمة، واذا بنا نحن امام فتاتين متشابهتين، وامام هيئة للمحكمة متشابهة، لا يستطيع احد ان يعرف الفتاة الحقيقية او القاضي الحقيقي، او هيئة المحكمة الحقيقية.

ويتفق القاضيان معا على ان يتزوج الشاب من ابنة البحار، لأنها هي التي تحبه حبا حقيقيا، اما ابنة الوزير فهي من طبقة الاغنياء، لا يستطيع ان يخلص قلبها لشاب فقير، وينعم الفتى والفتاة بالسعادة، ولكن الوزير لايزال يعتقد أن ابنته هي التي قد تزوجت من الشاب، والشاب ايضا لايزال يعتقد انه تزوج من ابنة الوزير، ويغضب الاله من اجل هذا الخداع، ويتدخل لكي ينتصر الحق، وترى الفتاة نفسها مضطرة لأن تعترف بالحقيقة لفتاها، الذي يتمسك بها رغم كل شيء، فهو يحبها هي أيا كانت طبقتها او جنسها، ويخير الاله الفتاة بين أمرين، اما أن ترحل معه الى عالم الالهة، الى الجبال والسحب والوديان، واما ان تتحول الى بشر، وتختار الفتاة الحل الثاني لكي تتزوج من حبيبها، وتدخل في محنة اليمة، تكلفها عنتا شديدا، وهي التخلص من قشور واصداف عالم الاسماك، والتخلص من جلدها، حتى تستطيع ان تلائم عالم البشر، وتصبر الفتاة على التجربة وتتحملها بارادة قوية، حتى نجحت وتزوجت من الشاب.

شاهدت هذه الأوبرا الصينية، وعشت الحيرة، ولم استطع فعلا أن أعرف الفتاة الحقيقية وعاودتني من جديد قصة كامل الكيلاني عن الاخوة الصينيين، الذين يتشابهون في الشكل، وبدأ شيء ما يختمر في داخلي، وبدأ ضوء يتحرك في


سور الصين العظيم

ركن قصى من النفس، لعل شيئا ما في قصة كامل الكيلاني لم أدركه في طفولتي.

- ٥ -

وفي مدينة "سوتش" كنا خمسة نجلس في مطعم صيني، مصريان وثلاثة من الصينيين، كان المطعم من طراز صيني في الخشب، والديكور، والأثاث، والطعام، والصينيون يعتزون بهذا الطراز ويقلدونه في اثاثهم، وجاء وقت الطعام، وامتدت ايادي الصينين الى العصوات، وتحركت ست عصوات من الأطباق الى الافواه، بحركات سريعة رشيقة، وغابت الوجوه من أمامي، لم تعد هناك الا صورة العصوات، وكأنها أرجل النمل أو الجراد المنتشر. أما أنا وصاحبي فقد كنا في حيرة امام الملعقة والسكين والشوكة، أيها نضعه على اليمين، وأيها على الشمال، وأيها من الأمام.

- ٦ -

وزرت في مدينة "سوتشي" ايضامعبد بوذا، ورأيتهم خمسمائة تمثال كلهم لبوذا، تسأل الدليل عن هذا فيقول لك انه بوذا، وعن الأخر فيقول انه بوذا، وهكذا حتى الخمسمائة تمثال، وتحاول أن تضع يدك على فرد واحد هو بوذا فلا تستطيع، الكل بوذا حتى الحارس والمرأة والملاك، تتوه لو حاولت أن تبحث عن فرد، وتذكرت من جديد قصة كامل الكيلاني، وقصة السمكة المزيفة.

- ٧ -

وبدأ الغموض يتكشف، وبدأ الضوء يتسع داخلي، ان هذا الشعب هو شيء واحد، حقا هو يزيد على الالف مليون، ولكن هذا العدد يتداخل ليكون كتلة واحدة، وجسدا، ليس الكل في واحد كما يقول كتاب الموتى عند المصريين، ولكن الكل في الكل، ان صح هذا التعبير.

وأصبحت أدرك قصة كامل الكيلاني بطريقة أكثر عمقا، وأصبحت أفهم سر حيرة الأب في قصة "مطاردة الأسماك"، انه اراد ان يقف عند شخص معين، وان يبحث عن فرد واحد، فعاقبته الآلهة. لا لانه ظلم أو اقترف اثما كما ظن، بل لأنه قد تنكر لروح الصين، وأصبحت افهم لماذا تكثر فكرة التناسخ في الاساطير الصينية، لايبقى شيء على أصله، الكل يريد أن يتحول، والكل لايريد أن يبقى على حالة واحدة، الكل يريد أن يضيع في الروح العام، ان الصين هي روح واحدة، وتذكرت جماعات النمل التي كنت أراها في قريتي، شريط واحد، كل نملة تحمل في فمها فتاتة من خبز، وتتجه في طريقها نحو العش، الكل في حركة دائبة وبلا توقف، وحين كنت أتعمد أن أضع قشة وسط هذا الطابور، لكي أقطع تتابعه، كانت جماعات النمل تصعد فوق تلك القشة، وتستمر في طريقها، هكذا بدا لي الصينيون وهم يركبون الدراجات في الصباح، فتيانا وفتيات، موفورى النشاط، يعرفون هدفهم، عيونهم متيقظه، ينظرون الى الامام، لايبدو على بطونهم انتفاخ، ولا يبدو على حركاتهم تكاسل، ولا تبدو نظراتهم زائغة لاتعرف طريقها، كانوا كجماعات النمل، يعملون لمجرد العمل، وأدركت أن روح الثورة التي قادها "ماو" قد تقمصت كل شخصية في الصين، وعرفت النجاح الحقيقي لأية ثورة، ان تتحول داخل كل فرد الى شعلة، تنير له هدفه، وتحثه على المسير، ان عظمة "ماو" أنه قد أدرك الروح الحقيقي لهذا الشعب. انه الحماس للهدف، فنقل هذا الحماس من بوذا الى الأرض، لقد قلب الهرم كما يقولون، وغير الجدل من الميتافزيقيات الى عالم البشر، ان روحا دينية تسيطر على الصينين في عالمهم الجديد، ولكنها روح لاتتوه في عالم الاساطير التي كان يفرضها بوذا، بل هي روح اختارت عالم البشر وتذكرت مرة أخرى "مطاردة الأسماك" وأدركت معاناة البطلة وقد اختارت عالم البشر، بدلا من أن تتحول الى روح يهوم في الوديان والجبال.

كان الصينيون صرعى للاساطير التي تسلب منهم حياتهم، كانت البوذية هي المسيطرة، وحين زرت معابد بوذا كان يجذبني شكله المفرط في الحسية، وصورته الأقرب الى النساء، كان يبدو ماديا شهوانيا، له كرش يدور حول بطنه، ويبدو كالطبلة المنتفخة، وأدركت أن هناك تناقضاً حادا بين شكله الشهواني، وآرائه التي كنت أقرؤها في الكتب قبل زيارتي للصين، كان يدعو الى «النيرفانا» أي اطفاء الشهوات حتى يصل الانسان الى درجة الصوفيه الحقيقية، وادركت الخداع في آرائه، وتذكرت تمثيلية اوردها التلفزيون الصيني، كانت تسخر من بوذا، يدعو الشعب الى ترك اللحوم، ثم يملأ جيبه بتلك اللحوم، كان كما قال لي أحد الأصدقاء الصينيين، وأظنه مروان، يأكل نيابة عن أتباعه الصينيين.

كانت الملائكة التي تحيط بتماثيل بوذا، تبدو شريرة، ينبعث من عيونها الرعب، تحمل الحراب، وتثير الخوف، انها تختلف عن الملائكة التي شاهدتها في الكنائس اثناء زيارتي لأوربا، كانت ملائكة المسيحية جميلة خفيفه تحلق في الكنائس وكانها روح هائمة، وأحسست أن البوذية فعلاً قد حطمت الشعب الصيني، وادركت أن المعجزة التي صنعها الصينيون هو أنهم قد تخطو ذلك التراث الثقيل، لقد أصبحت البوذية تاريخيا يعيش في المتاحف، يردده الصينيون من باب الاستطراف، وحين سألت احدى الصينيات "هل أنت بوذية" بدا عليها الاستغراب ولم تفهم معنى سؤالي، كان السؤال يبدو وبلا معنى، كما لو أنني سألت أحد المصريين في الشارع "هل انت تعبد آمون" ، لقد استطاع الصيني ان يتخلص من البوذيه، وتحولت عنده الى اساطير وتاريخ وفن وخيال، لقد أصبح الصيني في شكله الحالي لا يمت بصلة الى أشكال بوذا التي تتناثر في المعابد، وأصبحت نظرته الواثقه تدل على أنه لايخاف حراب الحراس ولا ملائكة المعابد، لم تعد تخدعه الأساطير، لقد تملك زمام نفسه، وأيقظ عوامل الانسان داخله، فتملك أساطيره بعد أن كانت الأساطير هي التي تتملكه.

ولكن لايعني هذا أن الصين قد تنكر لتاريخه، بل يعني أنه قد فهم الأصالة فهماً صحيحا، لم تعد الأصالة هي احياء التاريخ القديم كما هو، وفرض الأساطير وأفكار الموتى على الانسان المعاصر، ان الأصالة تعني ازاحة القيود والعوائق، حتى يظهر الانسان جلياً، حينئذ سيعبر عن ذاته، وستكون ذاته تعبيرا عن أمته، وانعكاسا لتاريخه.

لقد حل الاستعمار بالصين منذ فترة مبكرة (١٨٤٠ م)، وتعرض لانواع مختلفة من الاستعمار (انجليزي- فرنسي- ياباني)، ومع ذلك فكل شيء في الصين يبدو صينيا، بدءا من الانسان وحتى الآله، ومرورا ببرامج التلفزيون، واللافتات في الشارع، والادوية التي تعتمد على الاعشاب، والطب، ليست هنك عقدة الخواجة وحب التقليد، بل هنك الانسان الصيني الذي فجرته الثورة، فانطلق يعبر عن ذاته، التي تعكس تاريخ أمته.

وكان لابد لي أن أتساءل في النهاية: واين نحن من كل ذلك ؟

اننا دائما نردد أن الغرب قد افلس، وأن موجات العبث، وروح الاستهلاك، والافراط في الفردية، وضياع الهدف، سوف تودي به. ونقول ان الحضاره دول، ونفرط في التفاؤل ونرى ان الحضارة سوف تنبعث من جديد في الشرق.

قد يكون كل ذلك حقا، ولكن الكرة قد لا نلتقطها نحن، ربما يلتقطها الشرق الاقصى، فكل سلبيات الحضارة الغربية يتداركونها، لا اغراق في الجنس، ولا المخدرات، ولا الاستهلاك ولا الخمور، ولا ادمان للميتافريقيات والعبثية والعدمية، بل عمل وهدف محدد يصل الى حد اليقين الديني.

ولكنه يقين يتجه نحو الارض، وهنك شيء كامن في نفسية الصيني، يتحسسه بحذر شديد، لقد ضاع منه الاله، وتخلت عنه السماء، وهو يحاول ان يعوض ذلك بالاغراق في الاساطير والولع بالخيال، وانتظار القمر حين يصير بدرا، وتقديم الاغنيات والرقصات له، لقد تعمدت مرة أن أطأ بحذائي الموضع المقدس، في معبد من معابد بوذا، فانطلق الكثيرون وبتلقائية يحذرونني من ذلك، فأدركت أن روحا كامنه داخل الصين، يتحسسها بحذر شديد.

هل يستطيع الشرق الاوسط كالعادة، ان يحرر تلك الروح، فيقدم للعالم نموذجا جديدا لحضارة متكاملة.

لعل الكرة لا تضيع منه مرة أخرى.

جائزة صدام للاداب لعام ١٩٨٨

الابداع من أجل الشخصية القومية

اعلنت في بغداد مؤخراً اسماء الادباء الفائزين بجائزة صدام للاداب لعام ١٩٨٨.

وتنبع اهمية الجوائز الادبية والفنية الكبرى ذات الابعاد الوطنية والقومية من الاعتراف الشعبي والرسمي باهمية الثقافة في مجالي الادب والفن وبالدور الذي يمكن للاديب والفنان ان يلعباه على صعيد الحياة السياسية والادبية والاجتماعية. ولقد جاءت جائزة صدام للاداب تعبيراً حقيقياً عن رسوخ القيم الثقافية العليا، الممثلة برموز ثقافتنا الوطنية والقومية في الشعر والقصة والبحث الادبي والدراسات اللغوية من شعراء ومفكرين وروائيين. ولقد لعب هؤلاء الادباء والمفكرون والعراقيون والعرب كل في مجاله ومدار تخصصه دوراً مشهوداً في تثبيت قيم حضارتنا العربية وتاجيل الفكر القومي التقدمي المستقل وتعزيز مكانة الشعب العربي في دفاعه عن قيمه ومعتقداته وشخصيته القومية الواضحة.. وفي عراق الثورة، عراق وادي الرافدين، ارض الحضارات والثقافة الاصيله والقيم الخيرة لابد ان تكون ثمة جائزة متميزة عن بقية الجوائز، التي تمنح محلياً او قومياً، ولذا نبعث الفكرة وتكونت وتبلورت في مهرجان المربد السابع عام ١٩٨٦ وقد اخذت اسمها من اسم القائد المنتصر صدام حسين، وقد جاء في تعريف الجائزه، نصهُ:

«تعزيزاً للمبادىء والمثل النضاليه والفكرية التي ينهض بها السيد الرئيس صدام حسين وتاكيداً لدورها في حياة الامة العربية ومكانتها في هذه المرحلة، تسن جوائز سنوية للمبدعين والمفكرين العرب في كل من المجالات الآتيه:

١- الشعر
٢- الفن القصصي
٣- البحث الادبي
٤- الدراسات اللغوية
٥- تاريخ الادب

وتحمل الجائزه اسم - جائزة صدام للاداب - وتكون قيمة كل جائزة في المجالات السابقة ثلاثين الف دولار ويمنح وشاح صدام للاداب.

وتبغي الجائزة: ١- ان يكون المرشح للجائزة قد جسد في نتاجه الادبي: روح مرحلته في الثقافة العربية والنتاج والابداعي العربي، وشكل حضوراً مؤثراً في البيئة الثقافية العربية، واضاف الى تلك البيئة اضافات مميزة على صعيدي الابداع والبحث.

٢- ان يكون نتاجه منسجماً مع قضايا المناضل العربي الوطني والقومي بما يؤدي الى اغناء الثقافة القومية وتاجيل التراث العربي.

٣- الا ينطلق نتاجه من الاتجاهات الانعزالية والشعوبيه والا يكون متاثراً بتلك الاتجاهات، او متناقضاً مع روح النهوض العربي ووحدة الثقافة العربية.

٤- ان يؤكد نتاجه روح الخلق والابداع لدى الادباء العرب وان يعزز وجود الامة العربي ووحدة ثقافتها في مواجهة الغزو الثقافي الخارجي.

وكانت لجنة التحكيم العليا الاولى لجنة عربية تمثل بها اغلب الاقطار العربية وقراراتها نهائية واجتماعاتها سرية وقد فاز في الدورة السابقة الاساتذه التاليه اسماؤهم: ١- الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد من العراق، في حقل الشعر.

٢- القاص توفيق يوسف عواد الفائز بجائزة الفن القصصي.

٣- الدكتور احمد مطلوب الفائز بجائزة البحث الادبي

٤- الدكتور تمام حسان الفائز بجائزة الدراسات الغوية... وقد منح الجائزه مناصفةً مع الدكتور كمال محمد بشر من مصر ايضاً.

٥- الدكتور كمال محمد بشر من مصر الفائز بجائزة صدام للدراسات اللغوية وقد رشح من قبل المجلس الاعلى للثقافة في جمهورية مصر العربية.

٦- الدكتور حسين عطوان من المملكة الاردنية الهاشمة الفائز بالجائزه عند حقل تاريخ الادب.

اما الجائزة التي اعلنت هذا العام فقد تراس لجنتها العليا الناقد والباحث الدكتور احسان عباس وكانت اللجنة قد تكونت من خمسة عشر اديباً ومفكراً وناقداً من مختلف الاقطار العربية. ولقد جاء قرار اللجنة العليا بفوز الاساتذه:

١- احمد سليمان الاحمد من سوريا في حقل الشعر.

٢- جبرا ابراهيم جبرا من العراق بجائزة الفائز بجائزة صدام عن مثل الرواية والقصة مناصفة مع الدكتور يوسف ادريس من مصر

(ومن الجدير بالتنويه ان اللجنة العليا قد عدلت في النظام فاصبحت الجائزه تمنح كامل في حالة منحها مناصفة الى شخص.)

٤- عز الدين اسماعيل - مصر - والفائز بجائزة صدام في مجال البحث لادبي.

٤- الشيخ عبد الله العلايلي من لبنان الفائز بالجائزة عن حقل الدراسات اللغوية.

ويمنح الفائز بالجائزة شهادة تقديرية ووسام صدام للآداب. كما تمنح جائزة نقدية قدرها ثلاثون الف دولار لكل فائز، وقد اقرت اللجنة العليا طريقة الترشيح للجائزه من قبل لعراقيين بصورة فردية ومن غير العراقيين فردياً او من قبل المؤسسات.

هذا وسيلتقي الفائزون في مهرجانه المربد التاسع الذي سيقام في بغداد في تشرين الثاني المقبل ليتسلموا الجوائز.

الخبب

ومأزق الايقاع في الشعر العربي

○ مصطفى عبدالغني

يواجه الشعراء من السبعينات حتى الآن في مصر مأزقاً حرجاً تكاد تهدر فيه جهود المدرسة الحديثة للشعر العربي الحديث .

واذا كان رواد الشعر عندنا وصلوا في الستينات الى قمة القصيدة «الكلاسيكية» الحديثة وتطورها ، فان (الحالة) الشعرية التي وجدوا انفسهم فيها حلت معها تشخيصا فريدا لهذا الحاضر - حاضرنا .

وجاءت السبعينات الآن لتحمل ملامح هذه (الحالة) مع تغاير التشخيص وتباين الاعراض ومضاعفات تتفاقم اكثر ، وتمضي بها الى انحراف وصل الى ١٨٠ درجة في اتجاه غير ايجابي .

(١)

لقد وصلت القصيدة في جيل صلاح عبدالصبور وعبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وغيرهم - جيل الستينات - الى اقصاها نسبة الى القيم التعبيرية والقيم المعنوية ، غير أن اكثر ما وصلت الى مفترق الطرق كان في التشكيل الايقاعي . وهو ما تميل في إيثارها لبحر دون بحر آخر .

وكان هذا البحر هو الرجز .

وتفصيل ذلك انه من المعروف ان شعراء المدرسة الحديثة تلمسوا (التفعيلة) الواحدة على ان تكون التفعيلات في الاسطر تمضي في ايقاع ثابت متشابه ، وهو ما يعود الى ضرورة التكرار الذي يقوم على الذوق ويقدمه على ما عداه في توال مطرد ، ومن هنا ، اصبح في مكنة الشاعر المعاصر ان ينظم في البحور الصافية كلها :

- الكامل
- الرمل
- الهزج
- الرجز
- المتقارب
- المتدارك

كما يضاف الى ذلك وزنان آخران فيما يتمثل في :

- مجزوء السريع
- مجزوء الوافر

لما في هذا البحر أو ذاك من سمت إيقاعي يوافق السليقة الشعرية المعاصرة ، وما يتبعه من تشكيلات وضرورات فنية تمضي في السياق الفني ولا تتعارض معه .

وشعراء المدرسة الحديثة من الرواد قد نظموا في البحور الصافية بوجه عام ، وان كانت الدراسة لقصائدهم تشير الى أنهم كانوا اكثر ايثارا لبحر او لبحرين إثنين بشكل أكثر من غيرهما (الرجز / المتدارك) ، وعلى وجه الاخص بالنسبة لهذا الجيل بحر «الرجز» لما فيه من ثراء فني فياض يمكن ان يعبر عن اغراض شعرية كثيرة (انظر : مقالتنا حول الرجز وثراؤه الفني عند فاروق شوشة ، مجلة العربي ١٩٨٧) .

ويمكن ان يضاف الى هذا ما في الرجز من زحافات وعلل لم يعرفها اي بحر آخر من البحور القديمة ، ومن هنا ، فان هذه الزحافات وتلك العلل عادت الآن للظهور ، فضلا عن توالد (استثناءات) فنية اخرى سمح بها كثيرا ، وتأسيسا على هذا ، وجد الرجز قبولا متعاظما بالنسبة لشعراء الستينات ، فمعظم قصائد هذه الحقبة رجزية ، الى درجة ان البعض راح يؤكد على أن نسبة الرجز في ديوان واحد لعبدالمعطي حجازي - مدينة بلا قلب - تصل الى اكثر من ثلاثة ارباع الديوان كله (رجاء النقاش ، مقدمة لديوان ١٩٦٨) ، كما راح آخر يؤكد من خلال احصائية على ان الرجز في دواوين صلاح عبدالصبور كلها وصلت الى نسبة ٤٥٪ من جملة قصائده الشعرية (مجلة الفكر العربي ٣٠/١٩٧٩) . . الى غير ذلك مما يشير الى غلبة هذا البحر على غيره .

بيد ان غلبة الرجز لم تمنع من تردد بعض البحور الصافية الاخرى من امثال : الهزج والكامل وما الى ذلك ، وإن احتل الرجز فيها على اغلب المساحة الفنية .

غير أن هذا تغير تماما في نهاية الستينات وبداية السبعينات .

(٢)

إن بداية السبعينات تحمل لنا تغييرا لا يمكن انكاره قط .

ذلك أن شعراء السبعينات استبدلوا بالرجز بحرا آخر هو بحر «المتدارك» .

والاكثر من هذا انهم لم يكتفوا بالمتدارك وحسب ، وانما راحوا يتصرفون في تفعيلة المتدارك (= فاعلن) فاجازوا فيها (الخبن) لتتحول (فاعلن) الى (فعلن) .

وانتشر «المتدارك» وبالتبعية ، «الخبب» انتشارا هائلا .

واحتل «الخبب» ، خاصة مكانة الرجز وتفوق عليه كثيرا .

وانتشار «الخبب» لم يعد ، منذ الستينات حتى الان ، من الصواب إنكاره أو محاولة التقليل من هذه الظاهرة التي تحمل اسمه .

وبمراجعة الاعمال الشعرية يمكن ان نعرف ان هذا البحر اصبح اكثر البحور انتشارا في الشعر المسرحي ، ويلحظ أنه بعد ان كان الرجز في مسرحية مثل (مجنون ليلى) يصل الى ١٩٪ وفي (مصرع كيلوباترا)٨٪ عند احمد شوقي ، وبعد ان انتشر في عديد من مسرحيات الستينات بعد ذلك انتشارا كبيراً ، احتل مكانه «الخبب» منذ السبعينات حتى الان ، الى درجة بعيدة .

ولم يقتصر هذا الانتشار على المسرح الشعري - في الستينات والسبعينات - وانما جاوره ايضا ، وبتسارع ملموس ، الى الثمانينات .

لقد بدا واضحا الان أن «الخبب» الجديد هو البحر العربي الوحيد المعروف في الاعاريض العربية ، وتحولت المسرحيات الشعرية والمجموعات الشعرية الى الايقاع الخببي بشكل متسارع .

وبعيدا عن رصد عدد الدواوين او المسرحيات ، فسوف نكتفي هنا بالتوقف عند

ديوان واحد - من الدواوين الشعرية الكثيرة - ولنر الى اي حد يمكن ان يمثل الخبب احد مآزق الايقاع في الشعر العربي المعاصر .

(٣)

والديوان - شارات المجد المنطفئة - لفولاذ عبدالله الأنور ، يتكون من خمس وعشرين قصيدة ، تتوزع فيها البحور الى سبعة هي البحور الصافية : الكامل ، الرجز ، الرمل ، المتدارك ، المتقارب ، ومجزوء الوافر .

ويلحظ ان الديوان يحتوي على قصيدة عمودية واحدة بعنوان (اليوم الضائع في سنوات التحصيل) ، اما بقية قصائد الديوان فتمضي في اطار الشعر التفعيلي وتتسق معه تماما .

وسوف نحدد ملامح البنية الشعرية لدى فولاذ عبدالله الانور خلال مستويين :

احدهما : المستوى الدلالي ، لنخلص منه ، بسرعة الى المستوى الاخر ، المستوى الايقاعي ، وهو الذي يهمنا هنا في المقام الاول .

الديوان يحتوي على اربعة محاور - شارات - وقصيدة أخيرة - انطفاء - يحاول فيه صاحبه ان يرسم خطوط التجربة الرومانسية التي عاشها الشاعر منذ جاء من قريته - الجنوب - الى القاهرة ، حيث عاش فترات المعاناة ، وحاول ان يوجزها في هذه الشارات ، فالشارة الاولى يعبر عن لحظة (الصدام) بين القرية / الشرق ، والمدينة / الغرب ، او بين القرية / الذات والمدينة / الغير .

وفي لحظة الصدام يسترجع الشاعر دائما لحظات الماضي ، اذ أن وطأةالحاضر وضرواته تدعوه دائما الى مخاطبة الآخرين ، وهذا (الغير) انما يكون اباؤه والمكتن على انه رمز لماضي ذهب ولن يعود ، ولايكف عن التشوق له سواء في اسفلت الطرقات او في قاعات الدرس او فشله في الحب في متواليات رومانسية باكية .

بيد ان هذه الشارات الرومانسية ، تمضي ، على حالة الرومانسيين متشحة بالسواد ، مهينة بالاخفاقات الكثيرة التي يقابلها الفتى القادم الى المدينة ، ومن هنا ، فان مصير هذه الشارات يكون هو مصير تجربة الشاعر الرقيق ، الذي لم تسعفه كرامته ، واتساع كبريائه لغير الاحتراق ، احتراق هذه الشارات كلها ، ان القصيدة الاخيرة (انطفاء) تصور لنا صراع هذه اللواعج النفسية في دخيلته واضطراب صاحبها اضطرابا حادا يسلمه الى ان يدفن همومه في صوت اقدام الفتية والفتيات العالي اثناء الرقص المجنون ، وفي قاع الكأس التي يرد ان يرتوي منها لئلا تعود اليه ذاكرته ، او يعود هو اليها ، ويحيا في هذا العالم اليائس الذي اختاره لنفسه هروبا من التجربة الملغاة ، يقول من هذه القصيدة :

دقي حولي ايقاعات الرقص
انهمري فوقي يا امطار الجاز الموسيقية
احرقت ورائي كتب العشق البدوية
وتركت جوادي وتركت السيف ،
كذبت بليلي ،
وركبت مسالك اجهلها ،
فاستبدلت الحتف بحتف

. .

دقي . دقي
دوسي يا اقدام الفتية والفتيات ،
على جثمان البارحة بعنف .
ولنشرب نخب اللحظة حتى ننسى (١٤٧ ، ١٤٨) .

هذه هي البنية الدلالية للشاعر ، فلنر ملامح البنية الموسيقية الاخرى .

(٤)

لا يمكن فهم البنية الايقاعية عند الشاعر دون ان نفصلها في هذا النموذج بديوانه الشعري كله .

وعلى هذا النحو ندرك ، ان من بين خمس وعشرين قصيدة (٢٥) فان هناك تسع قصائد تدخل في باب الخبب .

(تمثل ٣٧٪ من جملة قصائد من بحر المتدارك ايضا) .

وهناك خمس قصائد من بحر المتدارك (تمثل ٢٠٪ من جملة قصائد الديوان ايضا) .

(فاذا ذكرنا ان « الخبب » هو فرع من أفرع «المتدارك» و («الخبب» بالتبعية) ، يمثل مساحة شاسعة من دائرة الايقاع الموسيقي في ذلك الديوان حتى وصل الى قرابة ٥٦ / ، أي ، الى اكثر من نصف الديوان .

وهي نسبة لا يمكن ان تكون عابرة باية حال من الاحوال .

بيد ان مكانة «الخبب» هذه لم تكن بدون جدوى ومن ثم ، سوف نحاول ان نشير الى بعض العوامل التي تسهم في رواج «الخبب» وتدفع به الى هذه المكانة العالية .

ويعود رواج «الخبب» الان الى عوامل عديدة ، بعضها فني ، وبعضها الاخر ، دلالي يلقي في تيار المؤثرات المعاصرة .

(٥)

وتتداعى العوامل في اربعة :

(١) لعل اكثر العوامل الفنية وجاهة ، هي ، ان طبيعة «الخبب» يغلب عليه السرعة ، وهو ما يدل عليه اسمه كما نطق به الاخفش وذكره العروضيون من بعده ، فمن المعروف ان «الخبب» سمي بهذا الاسم لانه اذا «خبن» اسرع به اللسان في النطق مما يشبه طبيعة السير وطبيعته في الاسراع .

واستطرادا لهذا ، فمن مميزات هذا البحر ان الشاعر يستطيع ان يترجم ايقاع الحاضر السريع وايقاعه المتتابع في تفعيلاته المتوافقة مع هذا الضرب من الحياة لما فيه من هذه السمات لاسيما بساطته المتناهية يسهم فيها مرونة (الأسباب) المتتابعة ، ثم هذه (الفاصلات) الثلاثية - بل وخماسية وسباعية ايضا - دون ان يؤثر هذا في التفعيلة الاساسية او النيل منها بشكل سلبي .

وتأسيسا على هذا ، يمكن ان ندرك الى اي حد استطاع الشاعر - هنا - وهو شاعر عمودي في المقام الاول ، ان يتحول من الشعر العمودي الى شعر التفعيلة (المتدارك) ، ثم يخلص - بسهولة فائقة - من شعر التفعيلة / المتدارك الى شعر الخبب / نعلن دون ما جهد كبير .

وتتعدد العوامل الاخرى وتتحدد :

(٢) الشاعر / المتلقي

ربما يسهم كثيرا في ان يسود البحور الصافية (المتدارك مثلا) تحول الوظيفة الشعرية من العصور القديمة الى العصر الحديث . . فقد تحولت هذه الوظيفة قديما من (راوي) يحفظ الشعر ويلقيه القاءً مدوياً رتيباً ، الى علاقة مباشرة بين الشاعر الذي خرج الآن من اطار التلاقي الثلاثي (الشاعر/ الراوي/ المتلقي) الى اطار ثنائي آخر (الشاعر/ المتلقي) مباشرة .

لقد تحولت العلاقة بين الشاعر والمتلقي الى علاقة حميمة وبدون وسائط .

أما وقد انتهى هذا (الارتباط الشرطي) الى ارتباط مباشر آخر ، فقد كان من الطبيعي ان تقترب (الشفرة) الشعرية وتتبلور اكثر عبر قيمها التعبيرية .

لقد كان من الطبيعي ان تتغير (لغة الخطاب) الان بعد ان تغيرت وسائطها التي ارتبطت بها

طويلا سعيا الى تجسيد هذا الخطاب وتحديده اكثر

(٣) الشاعر الرسالة

وهنا نصل الى أمر ثان يبرر طغيان الابحر الصافية الآن («المتدارك» خاصة) ، اذ يميز هذا البحر موسيقا حادة ، سريعة ، تصلح تماما لعرض القضية المعاصرة سواء في الجانب الفردي/ العاطفي او الجانب العام/ القومي .

وربما يعود هذا في جانب كبير منه الى ان هذا البحر الصاخب اكثر ايثارا لجمهور المستمعين بقدر ما فيه من جاذبية وخصائص ذاتية لا يمكن انكارها ، خاصة ، وان «الخبب» الجديد هذه المرة يختلف عن «الخبب» القديم بل ويتفوق عليه .

والمقارنة بين «الخبب» القديم و «الخبب» الجديد يمكن أن تدلنا بوضوح - كما لاحظ البعض - على الفرق بين الموسيقى الحادة السريعة في الخبب العمودي ، والموسيقى الفنية المتعددة النغمات في الخبب الجديد . . والأكثر من هذا يلاحظ ان «الخبب» الجديد بحر آخر غير «الخبب» القديم لما فيه من مرونة وطواعية .

(٤) الشاعر الهوية .

وهو ما يصل بنا الى العامل الثالث ، من انه ربما كان استخدام الرجز (بدرجة ما) ، ثم المتدارك/ والخبب (بدرجة اكثر) في فترة متقدمة يعود الى ارتباط الوجدان العربي المعاصر بالتراث ارتباطا مختلفاً عن الشاعر الذي سبق في العصور القديمة .

لقد كان وجدان الشاعر يرتبط بهذا العالم - الوسيط - الذي ينتمي في الاساس الاول الى (القرآن الكريم) لغة ، والى «البادية» العربية ثم حواضرها - فيما بعد - حضاريا ، ومن هنا ، فان الوجود الثقيل للتاثير العربي دفع بالشاعر الى ان يحافظ ، اكثر على هذه التقاليد العروضية ، التي ارسى دعائمها الخليل بن احمد .

ومع تقادم الزمن اصبحت العروض العربية سمة راسخة لا يمكن الاقتراب منها قط .

غير ان تطور الزمن ، وبزوغ نجم العصر الحديث من رحم الماضي ، لوحظ ان التكوين الحضاري الجديد هناك اصبح مغايرا للتكوين الحضاري الموروث هنا . وانه اذا كان العصر الوسيط - الاسلامي - في الشرق تسيطر عليه حضارة عربية في ارومتها ، فان العصر الحديث - الغربي - في الغرب تسيطر عليه حضارة غربية تنتمي الى النصف الشمالي من الكرة الارضية .

لقد استيقظنا فاذا بنا في عالم الحضارة الغربية العاصفة ، في عالم اليوم .

وبناء على ذلك ، فقد لاحظنا ان ثمة انكسارات وتراكمات وتغيرات عديدة عملت في بنية الفكر العربي ، وان ثمة دعاوى كثيرة تهب علينا من اثر رد الفعل العنيف من التأصيل او التعصير او كلاهما ، فاذا بنا نغير ضمن ما نغير بعض تقاليد العروض العربية وان لم نلغها ، كما اصبحنا ننحرف - احيانا - الى زاوية حادة جدا ضد التقاليد الغربية او معها .

لقد كنا في عصر التغييرات الحادة المتوالية .

وكان ضمن ما تغير الان تقديم المتدارك من المؤخرة ، وبعثه من الماضي السحيق الى الحاضر المعاش ، واذا بشعرنا العربي الحديث يحتفي بهذا التغيير ، ويسرع اليه ، ويستجيب لدواعي التغيير مما تسرب معه مثل هذا البحر الى (اغلب) تنويعاتنا الشعرية .

هذا لا يعني ان الغرب ومؤثراته الثقيلة فقط كانت وراء هذا التغيير ، وانما اضيف الى ذلك بواعث اخرى كثيرة ، من اهمها روح العصر وطبيعته .

وهنا يجب الاسراع الى القول ، انه اذا كان ذلك كله يتم لظروف تاريخية وتطورات جغرافية وتاريخية حادة ، فاننا يجب الا نفرغ كل طاقاتنا في هذا البحر بعينه وحسب ، وانما يحتم علينا هذا العصر ان نعيد النظر في بقية البحور ، ونستفيد بها .

وهو ما سنحاول ان نشير اليه الان .

(٦)

وبعد ذلك كله ، فان القضية التي طرحناها آنفا اكثر من مرة تظل قائمة ، فرغم كل هذه العوامل والبواعث الايجابية وراء سيادة الخبب و «الرجز قبله» ، يظل التوقف عند بحر بعينه ، اكثر من غيره ، مأزقا ، يحاصر الفعل الشعري العربي في السبعينات ولا يستطيع الفكاك منه حتى الان .

لقد انتهت قصتنا مع البحور العربية اليوم الى قصة هزيلة تماما .

وانعكس هذا في التطور الفني انعكاسا لافتا للنظر . .

ففي مرة تغافلنا عن ستة عشر بحرا عربيا واقتصرنا منها على عدة ابحر قليلة تهبط الى اقل من النصف (سميناها البحور البسيطة) ، وحاولنا خلالها ان نحصر انفسنا في تشابه التفعيلات وتجانسها .

هذه مرة

وفي مرة اخرى تجاهلنا - حتى - البحور البسيطة واقتصرنا منها على بحر واحد أو بحرين اثنين (الرجز/ المتدارك) ، ولم نلبث - في السبعينات حتى اليوم - ان استبدلنا بالرجز المتدارك .

هذه مرة ثانية

وفي المرة الثالثة تناسينا البحور البسيطة واقتصرنا منها على بحر متفرع من بحر واحد (المتدارك) ، ونقصد به «الخبب» ، وافرغنا في اطاره كل ملامح حياتنا اليومية وقضايانا القومية تماما .

بوضوح ، لقد توقفنا تماما عند بحر «الخبب» واسترحنا اليه .

ومصداق هذا اننا نستطيع القول الان ان تطور الشعر في الستينات كان مرهونا ببحر «الرجز» ، وبالقدر الذي نستطيع القول فيه - ايضا - ان تطور الشعر منذ السبعينات حتى الآن - كان مرهونا ببحر «المتدارك» .

- قد يقال البحور البسيطة هي أسهل بحور الشعر العربي في النظم لما تتضمن من حرية كبيرة وايقاع افضل ، بيد انه يمكن الرد على هذا بالقول ان الافراط في التبسيط والاغراق في العفوية يمكن أن يخلف لنا - مع مضي الوقت - تسطيحاً ، فالمرور من الاعاريض الى البحور البسيطة ، ثم المرور من هذه البحور الى غيرها - باسم السهولة - يمكن ان يصل بنا الى الناشز والمغلوط في العروض بحجة ان ذلك ابسط واكثر عفوية .

ولدينا في الشعر (المنثور) دليل على هذا ، فلسنا في حاجة الى القول أن أغلب المنادين به - عدا قلة نادرة - لا يجيدون الوزن الشعري ولا يحسنونه ، ومن ثم ، فانهم ينصرفون عنه الى الأبسط والاسهل لينادوا بالقصيدة النثرية ويعددوا مزاياها التي تسمو بها الافكار الى آفاق عليا ، ويذهبون في هذا مذاهب شتى ، فهم يؤكدون - على سبيل المثال - أن الروح الشعري في القصيدة اكثر اهمية من الوزن بما فيه من (تعقيد) ! بل يذهبون الى أن ايقاعا داخليا في الجملة النثرية يمكن بها التوسل بالوزن ومحاكاته دون ان تحدد

القيود الوزنية تدفق الفكرة واطرادها .

وقد يكون المنادون بهذا الرأي ـ الشعر المنثور ـ ممن يمتلكون ناصية الوزن في بعض الأحيان ، ومع ذلك ، فانهم يغالطون للافلات منه عمدا ، وهو ما يعود الى ما يحملون من روح متوطنة في اعماقهم لمناهضة الروح العربية ومعاداة التراث العربي ، ولعل اكثرهم ايغالا في هذا : يوسف الخال .

ـ ويرتبط بهذا ، ايضا ، ما يقال من ان البحور المركبة تحمل من (المزالق) اكثر مما تحمل من (التآلف) الشعري والحرية والعفوية ، وهذا ايضا يمكن الرد عليه من ان الشاعر الحقيقي هو من يستطيع أن ينهل من نبع تراثه ما يتمكن به من ان يلائم اسلوب العصر ونهجه ، والموائمة هنا لا تكون باسلوب الانتقاء المباشر بأن ناخذ ما يوافق امزجتنا دون ان تأخذ بما يوافق الذوق السليم .

ذلك لأن ثمة بوناً شاسعاً بين الانتقاء لتوخي السهولة وإيثارها عما عدا منا ، وبين الانتقاء لتوخي الوعي الايقاعي ومحاولة تطويره خارج الاطر القديمة .

وبديهي أن الوعي الايقاعي معادلاً موضوعياً للوعي الجماعي .

وقد تكون في البحور المركبة ـ الممزوجة ـ صعوبة من نوع آخر ، ان البحر فيها ذو «تفعيلتين» مما يصعب معه الالتزام بالانتشار التفعيلي الذي يتلمس في البحر الصافي ، غير أن هذا يظل قولاً خاطئاً ، فلقد يمكننا موافقة رأي نازك الملائكة ـ على سبيل المثال في كتابها المشهور ، قضايا الشعر المعاصر» ـ من ان البحور المركبة من امثال : الطويل والمديد والبسيط والمنسرح لا تصلح للشعر الحر على الاطلاق ، لانها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها .

نقول ، قد يمكننا موافقة البعض على هذا والتسليم به ـ جدلا ـ في حالة ان نقيم الجدل لاصحاب هذا الرأي ، غير اننا لا يمكن التسليم به على الاطلاق في هذا العصر الذي تواجه فيه مدرسة الشعر الحديث (كلها) مأزقا لا تستطيع الخروج منه .

والأجدى ان يستعيد الشاعر المعاصر من أي نظام ايقاعي حركة التشكيل بسيطة كانت أو مركبة في محاولة للخروج من هذا المأزق الذي انتهى بنا اليوم الى «الخبب» فتصب فيه أغلب اشعارنا منذ السبعينات بشكل يبعث على الدهشة والقلق .

إن محاولة التجديد تكون دائما بمحاولة الافلات من اسر القديم ، والمحاولة هنا تكون بقصد الخروج على اسر الخبب دون ايثاره وحده .

وقد يكون من الأوفق أن نساير ـ مؤقتا ـ رأي من يؤكد ان ثمة علاقة نفي بين الوزن والمعنى ، وعلى ما في هذا من قول مغلوط وشطط فادح ، فاننا لا يمكن ان نغفل ، بأية حال ، اهمية الايقاع الداخلي في تاكيد معنى بعينه او دلالة خاصة به ـ وعلى سبيل المثال ـ فان بحرا مثل بحر المنسرح يمكن ان نعثر فيه على طباع انسانية كثيرة ومتباينة في آن : التمايل والعاطفة الرقراقة ، وهو ما يعكس ـ في الجانب الآخر ـ الاضطراب الذي يخلق التمايل المسرف والعاطفة الحادة من حالات عنف وقسوة .

وعلى العكس من ذلك ، فان بحراً مثل بحر الطويل يمكن ـ مع خصائصه الداخلية المعروفة ـ ان يسهم في تأكيد قيمة الهدوء والاريحية ، كما يؤكد الاحساس المتهجم على واقع يشير الى الجدب والوقار اكثر مما يشير الى الخفة والنزق .

وهو ما يمكن ان يقال على احد الابحر المركبة في حالة لتسليم بصعوبتها ، فمن المهم ـ بل ومن الحتمي الآن ـ أن نحاول الخروج من مأزق الايقاع الشائع والمتمثل في بحر بعينه ولا نكاد نهرول الى غيره ، في وقت ، يمضي بجانب هذا الرافد الصغير تيارات عتية يمكن الافادة منها لو حاولنا .

قد تكون هذه التيارات ، في بعض جوانبها ، مياه راكدة ، غير صالحة للسقي ، غير انه يمكن بتقطير الصالح منها ، والافادة من عناصر الحياة الطبيعية فيها ، اخصاب القريحة الانسانية العربية في هذه الحقبة الهامة من تاريخنا .

البحر	الرجز	المتدارك	الخبب	الكامل	الرمل	المتقارب	الوافر
الوزن	مستفعلن	فعولن	فعلن	متفاعلن	فاعلاتن	فعولن	مفاعلتن
عدد القصائد	٢	٥	٩	٤	٢	٢	١
نسبة مئوية	٨٪	٢٠٪	٣٦٪	١٦٪	٨٪	٨٪	٤٪

القاهرة

دينامية النص: تنظير وإنجاز

○ طراد الكبيسي

هذا الكتاب «ديناميّة النص» للدكتور محمد مفتاح حظيَ باستقبال مُسْتَحَق من قِبل القرّاء والأوساط العلمية والجامعية والمثقفين.. حيث نال جوائز تقديريّة وحظي بتقريض النقاد والمثقفين. واهميته تأتي من كونه ينطلق من معارف علمية تجريبية حديثة جداً في معالجة «النص» او «ديناميّة النص» مستنداً في ذلك الى جملة مرجعيات وخلفيات ابستمولوجية وتاريخية كاشفاً عنها إحتراماً للقارىء والأمانة العلمية: «وصار متعيّناً على الكاتب ان يُبيِّنَ قواعد اللعبة وآلياتها. ويكشف خبايا اسرارها.

يتكون الكتاب من قسمين: نظري وإجرائي «تنظير وإنجاز» كما جاء في العنوان الفرعي المضاف الى العنوان الاصلي للكتاب. اما القسم الاجرائي او الانجازي فيتكون من ست دراسات، او فصول، كُتبت على مدار خمس او ثمان سنوات. كلّ دراسة تركّز على جانب من جوانب النص او ديناميّته. فالدراسة الاولى: «نمو النص الشعري» دراسة حول قصيدة(القدس) للشاعر احمد المجاطي. و(الحوارية في النص الشعري) او(التناص) بمفهوم آخر. دراسة حول مقطوعة شعرية لابي نواس مطلعها:

وَدَيْرٍ أَنَخْنَا في قرارتِهِ العيسا
بِحلَّةِ رُهْبانٍ إلاهُهُمُ عيسى

والدراسة الثانية: (تناسل الخطاب الشعري) حول قصيدة الشاعر محمد الخمّار الكنوني: (قصائد الى ذاكرة من رماد) من ديوانه(رماد هسبريس). وهكذا الدراسات الاخرى: (سيرورة النص الصوفي) و(الصراع في النص القصصي) و(الانسجام في النص القرآني).

اما القسم الاول - أو المدخل - من الكتاب فقد عني بالجانب النظري الذي يشكل مدخلاً ضرورياً لفهم الجانب التطبيقي. فقد لا يفهم القارىء بضبط وإتقان «الانسجام في النص القرآني» دون الرجوع الى فقرتي «الاتجاه السيميو طيقي» و«الذكاء الاصطناعي» كما انه - اي القارئ - لا يستوعب «الحواريّة في النص الشعري» إلا اذا كان على علم بنظريات تداخل الأطر، والتشاكل، ونمّو النص وإنسجامه.. وهكذا - كما جاء في تقديم الكتاب، على القارىء ان يقرأ الكتاب من اوله الى آخره وينتقل من تنظيره الى تطبيقه.. فالكاتب هنا - د. محمد مفتاح - يفضح سرّ اللعبة.. ومَنْ شاء فليتعلم..! واولّ الاشياء التي ينبغي تعلّمها هنا هي النظريات وجملة المفاهيم والمبادىء التي تنطوي عليها كل نظرية، وبالذات التي تهمّ إشكالية النص او تبيان الدينامية التي تتجلّى في كل مكوّن من مكونات النظرية:

فمن النظرية السيميوطيقية تهمّنا هنا وبالدرجة الاولى: ١- المقصديّة ٢- المربع السيميائي ٣- عوامل التفاعل والصراع والعلاقات التي تولّد البنيّة العامليّة..

ومن النظريّة الكارثيّة: ١- البنيوية الدينامية. ٢- المورفولوجيا وهكذا بالنسبة لبقية النظريات: الحرمان، الذكاء الاصطناعي، التواصل والعمل ثم توضيح الأسس الفلسفية والابستمولوجية لكل نظرية من هذه النظريات.. وصولاً الى إستخلاص الثوابت المهيمنة على تفكير اصحاب كل نظرية، وخاصة في النظر الى اللغة وتحليل النص، ومن هنا نجد المؤلف يركز ايضاً على توضيح مفاهيم: ١- المقصدية. ٢- الفضاء - الزمان. ٣- إعادة الانتاج - الابداع. ٤- الهيمنة - الجدال. ٥- المشابهة - التفرد. ٦- الظهور - الكينونة. حيث تشكل هذه الفقرات الأساسية للتطبيق.

وبما ان هذه النظريات والمفاهيم مستمدة من ثقافة او ثقافات اخرى. يجد المؤلف نفسه إزاء سؤال ملحاح هو: اليس في تطبيق هذه النظريات - وهي نظريات بيولوجية ورياضيّة وإقتصادية وفلسفية - إسقاطٌ على ثقافتنا ذات الخصوصية والمتميّزة عن غيرها؟ اليس في هذا تشويه وتعذيب لجسد النصوص الجميلة؟

وهنا اجراباً: يرى المؤلف:

١- ان هذه النظريات فيها ثوابت ليست خاصة بلغة من اللغات، اي انها إنسانية. فكما انه ليست هنا كيمياء او فيزياء او بيولوجيا خاصة بامة من الامم، كذلك يمكن ان يقال في «علم النصوص» فالنص كائن ينمو كما ينمو الكائن الحي - اي كائن حي - والنموّ هذا يحصل بالتفاعل اللغوي.

٢- إن آليات توليد النص وثوابته النفسية والذاكريّة والتفاعلية والفضائية - الزمانية هي التي تتسبب في وجود النص، إذ لا يمكن ان يوجد خارجها، ولكنه حينما يوجد يتفرّد. فتكون له خصائص نوعية تميّزه عن غيره. والتفرّد هنا عام وخاص. فالخاص هو انّ لكل ثقافة نصوصاً تعكس خصوصيّتها وهويّتها. وامّا العام فهو ما إشترك فيه الكلام وتضمّنه من آليات وثوابت معلومة.

وهكذا - وبهذا المنظور - كما يرى المؤلف - يمكن التوفيق بين المكتسبات العلمية العالمية ليصير لنا علم للنصوص، وبين الاخذ بعين الاعتبار خصوصيّة الثقافة القومية وتفرّد النص وتميّزه داخل الثقافة وداخل الجنس الادبي نفسه.

تبقى ملاحظة مهمة تخصّ القارىء والوعي الشقيّ! فرغم ان الكاتب إجتهد في ان يجعل من المفاهيم والنظريات التي وظّفها في العملية النقدية والابانة عن دينامية النص، اكثر وضوحاً ويُسْراً.. لكنها مع ذلك ظلّت تنطوي على قدر قليل من الغموض وصعوبة الاستيعاب.. لسبب اساسي وهو انها تمتّ في معظمها الى حقول المعرفة العلمية وإستخدامها في الادب العربي وفي مواجهة التجربة والقارىء معاً.. تكاد تكون شيئاً جديداً.. بل غريباً وطريفاً! ولهضمها وإستيعابها لابد من مزيد من الشرح والتنظير والتطبيق.

ماذا عن «بلد المحبوب»؟

○ عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

يوسف القعيد واحد من ابرز القصاصين في مصر الذين ظهروا في فترة الستينات وقائمة الاسماء لهذا الجيل تكبر: جمال الغيطاني، مجيد طوبيا، صنع الله ابراهيم، ابراهيم اصلان، يحي الطاهر عبد الله، عبد الحكيم قاسم واسماء اخرى، وكان ابناء هذا الجيل في مصر اكثر دأباً من اشقائهم في الاقطار العربية الاخرى حيث اخذوا يصدرون الكتاب تلو الكتاب في القصة القصيرة والرواية حتى ان قائمة مؤلفات يوسف القعيد الملحقة بالصفحات الاخيرة من روايته «بلد المحبوب» قد ضمت خمسة عشر كتاباً اضافة الى اربعة كتب اخرى ذكر بانها تحت الطبع.

وقد توفر لجيل الستينات في مصر اعلامياً مالم يتوفر لزملائهم في العراق وسوريا واقطار المغرب العربي، كما توفر لهم اهتمام نقدي تمثل باحتضان اكبر الاسماء النقدية المصرية لتجربتهم من د. عبد القادر القط و د. لويس عوض ومحمود امين العالم ود. علي الراعي و د. عبد المحسن طه بدر ود. عبد المنعم تليمة وغيرهم الى د. غالي شكري وادوار الخراط وعبد الرحمن ابو عوف وغيرهم وهذا ايضاً مالم يحظ به زملاؤهم في البلدان العربية الاخرى.

والامر راجع الى طبيعة الحركة الابداعية في مصر بحجمها ورسوخها وعوامل تاسيسها الرصينة التي مهدت لها عقول ابداعية متقدمة من د. طه حسين والعقاد ومن ثم نجيب محفوظ ويحى حقي ويوسف ادريس وغيرهم من المبدعين الكبار.

من بين ماصدر ليوسف القعيد اخيراً رواية تحمل اسم «بلد المحبوب»، فماذا عنها؛

- ٢ -

ليوسف القعيد اكثر من عمل روائي استوحى فيه مرحلة مابعد عبد الناصر ومجئ انور السادات الى الحكم والمتغيرات التي حصلت في عهده الذي سمي بـ «عصر الانفتاح» في اعلامه الرسمي وقيامه بزيارة القدس واعترافه باسرائيل وتبادله التمثيل الدبلوماسي معها.

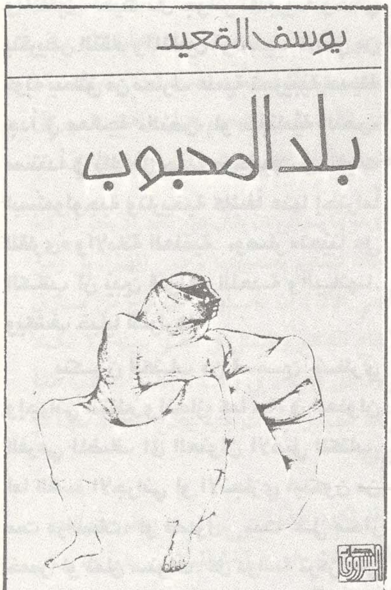
واذا اردنا ان نعدد اعماله التي تناولت هذه المرحلة فسنجد ان عددها كبير نسبياً مثل: يحدث في مصر الآن ١٩٧٧)، الحرب في بر مصر ١٩٧٨). من يذكر مصر الاخرى ١٩٨٤). من يخاف كامب ديفيد؟ ١٩٨٥) وغيرها.

اذاً رواية القعيد «بلد المحبوب» تاتي في سياق اعمال هي عبارة عن تنويعات مختلفة لقضية واحدة «مصر في عهد السادات».

بطل الرواية شانه شان العديد من شبان مصر غادر بلده ليعمل ويعود بعد عشر سنوات ليجد التغيير الهائل الذي حصل في كل المجالات، ويمكن القول ان المؤلف اعتمد وسيلة سهلة ليظهر ملامح التغيير - وهو تغيير ليس نحو الافضل كما هو متوقع من التغيير بل هو التغيير الذي يمكن القول عنه بانه تشويه حيث جعل بطله يعود من غيبة اعوام طويلة ويبدأ بالحديث عما يرى بدءاً من المطار وسائق التاكسي فالشوارع وصولاً الى العمارة التي يقع فيها بيته.

لقد اختفت ملامح وظهرت اخرى. والناس لم يعودوا مثلما تركهم وكانت السنوات العشر التي غاب فيها عنهم كفيلة بان تضعهم في حالة اخرى لم يجد نفسه متعاطفاً معها بل مستنكراً لها.

لقد اصطدم بما رأى وتزعزعت تلك الصورة



الحلمية الموسقة التي عايشته في الغربة وهو يكد ويكدح ويجمع النقود من اجل ان يعود الى الوطن ويقترن بالفتاة التي احبها.

لقد كتب القعيد روايته هذه بضمير المتكلم ليستطيع ان يحول بطله الى عين كاميرا تلتقط حتى التفاصيل الصغيرة.

وبعد ان يغادر البطل المطار حيث تاخر هناك لاسباب صغيرة نراه يقول: في المسافة من المطار الى القاهرة، كنت اشرب المرئيات، انظر واسمع والتهم كل ما امامي، بدا لي ايقاع الحياة اسرع مما كان، وبدا لي السائق وكأن كل همه ان يوصلني باسرع مايمكن حتى يعود مرة اخرى).

وتكون الصدمة الاولى له عندما يقول: وبدلاً من الترحيب بي سالني سائق سيارة الاجرة الذي كان يسابق الريح ان كانت معي دولارات ارغب في تغييرها او سجائر انوي بيعها او زجاجة ويسكي لا احب

شرابه...الخ).

صار الناس يدخلون في صلب الموضوع راساً دون ان يغمروا من يلتقونه وهو قادم من بعيد بالاسئلة التي تدلل على الود والطيبة. وتتواصل الصدمات على هذا العائد لوطنه فيقول: هاهي القاهرة اخيراً، القاهرة التي يقولون عنها مصر ومصر التي هي ام الدنيا، اسماء الشوارع تغيرت، مبان خرجت الى الوجود واخرى اختفت ومعالم تاهت واخرى تحاول فرض نفسها. ميادين جديدة، زحام البشر، الكل يلهث ويجري، لم تكن مصر هكذا ابداً عندما سافرت منها، من قال ان الاوطان تبقى على حالها؟ من قال).

وعندما يصل الى محلته يتنفس الصعداء، وصلها وهو يظن انه ليس فيها. ويجد ان معالم الشارع الذي تقع فيه العمارة حيث تسكن اسرته قد تغيرت، والعمارة نفسها تغيرت، ومن الشقق اختفت الشرفات الواسعة، يقول: شرفات زماننا القديم تحولت الى مساحات من الزجاج المعتم والالمنيوم، لقد اصبحت جزءاً من الشقق. ومكان مساحات الفراغ زجاج او خشب او اسمنت، وفي الادوار القريبة من الدور الارضي وجدت بدلاً من الزجاج والخشب والاسمنت مساحات من الحديد المتداخل. على شكل قريب من شباك الصيادين مما يعطي الانطباع ان الذي بالداخل ليس شقة ولكنه سجناً. هكذا كتبها المؤلف).

وبعد ان يدخل بيته ويتعرف على الوجوه الجديدة التي صارت فيه، وجوه زوجات الاخوة واولاد هن كل من تزوج جاء بزوجته الى غرفته فليس بامكان احدهم ان يستاجر شقة، حتى غرفته اخذوها وسكنوا فيها ولم يعد له من مكان يضمه.

وعندما سال اسرته عن التغيير الذي حصل في العمارة وسكانها كانت النتيجة كما يذكرها كالتالي: قدموا لي حالة محددة، الشقة التي فوق شقتنا فيها ساكن وزوجته وثلاثة من اولاده. ما ان يهل السياح على مصر ـ وما اكثرهم احياناً. وما اقلهم في بعض الاحيان الاخرى. ما ان يهل السياح حتى يذهب الزوج الى شقة اهله ومعه جزء من الاولاد وفيهن بنات في سن الزواج، وتذهب الزوجة الى بيت اهلها ومعها الجزء الباقي من الاولاد وفيهم شاب يتعلم في الجامعة. يظلون هكذا ـ الزوج عند اهله والزوجة عند اهلها والاولاد بينهما. طالما ان هنك سياحاً يبحثون عن سكن بعيداً عن الفنادق).

ـ ٣ ـ

لكن البطل ـ الراوي لن يهدأ مالم يعرف ماذا حصل لمحبوبته، شقتها التي كان يستطيع التطلع الى شرفتها من نافذة غرفته وحيث كان يلذ لها ان تقف لم تعد تسمح لذلك بعد ان اختفت الشرفة، ولايستطيع ان يسال احداً افراد اسرته عنها.

لكن كل الدلائل تشير الى ان الاسرة لم تعد تقيم هناك وان سياحاً او نزلاء جدداً قد احتلوها.

ويحاول ان يدور باسئلة التي يوجهها لابويه عله يعثر على جواب يشفي غليله.

يقول: ومما سمعته اكتشفت ان معظم الزملاء والاصدقاء خارج الوطن. زميل واحد قالوا انه موجود لم يسافر، يهاجم كل الذين سافروا، يهاجمهم عند السفر ويقول: تخلوا عن الوطن وقت الشدة). ويصبح همه ان يلتقي بهذا الصديق لانه على علم بحبه لجارته ومن المؤكد ان تكون لديه معلومات عنها رغم ان هذا الصديق لايهاجم الناس عند السفر فقط، يهاجمهم عند العودة ايضاً، يقول: عادوا لكي يشاركوننا في ارضاعة ماتبقى من لبن الام التي اصبحت عجوزاً بعد ان سافروا وهربوا من مواجهة الاوقات العصيبة).

ـ ٤ ـ

تقترن المحبوبة في الرواية وعند بطلها بالنيل، محبته لها ومحبته للنيل يشكلان ثنائياً لايغادر ذاكرته او قلبه، فهو عندما جاء من اعطاء يلح على سائق التاكسي بأن يمر به من ايام النيل.

وعندما يلتقي صديقه الذي لم يغادر يساله عنها فيكون جوابه كما ذكره الراوي: اما المحبوبة ـ قال زميلي القديم ـ احدكما خان الآخر. اما انك خنتها وهربت وسافرت او انها هي التي خانتك بما اقدمت عليه. قال لي: في كل الاحوال فان فعل الخيانة وقع في منتصف المسافة بينكما).

هذا الجواب التوفيقي لم يضع اللوم على واحد منهما بل جعل كلاً منهما يتحمل جزءاً من المسؤولية. لكن ماحصل قد حصل وهو بحاجة لان يرى وجه الفتاة التي احبها فقط، ويستمر في توجيه اسئلته الى صاحبه لمعرفة المزيد من الاجوبة.

ويعرف منه مايلي: تعيش المحبوبة في مدينة صغيرة. توجد في المكان الذي يتحول فيه النيل القادم من صعيد مصر، من الجنوب البعيد، الى نهرين. بينهما ركن صغير، وفي هذا الركن الصغير يوجد بيتها، يحده من الناحية القبلية نيل الجنوب، ومن الناحية الشرقية نيل دمياط. ومن الناحية الغربية نيل رشيد).

هي هناك متزوجة من مهندس الري في المنطقة المشار اليها، ويجد الراوي ـ البطل ان عليه واجب الذهاب لرؤيتها، يغادر صاحبه وليس في ذهنه غير امر واحد هو رؤيتها.

في اليوم التالي يصحو مبكراً ليقصد المكان الذي وصفه صاحبه، ومن بيته الى حين وصوله يستعرض المؤلف على لسان الراوي المتغيرات التي لم يكن على علم بها منها انه يشاهد صبياناً يقودون سيارات فاخرة قيمة الواحدة منها تزيد على الخمسين جنيهاً.

وعندما يتساءل عنهم يعرف انهم أولاد محدثي النعمة) ويعلق عليهم بقوله: «جاء القرش فجاة، قرش لايعرف صاحبه من اين جاء ولاكيف جاء، ولذلك يريد ان يتخلص منه بسرعة لان القروش التي لاتشم رائحة عرق الناس من اجلها، تصبح بعد ان توضع في الجيوب مثل البراغيث، تقترص من يضعها في جيبه).

ان الرواية تشكل احداثها عملية كشف متواصل وتتمحور حول هذا الكشف وتنطلق

منه ايضاً.

- ٥ -

عند وصول البطل الراوي الى المكان الذي وصفه له صاحبه تاخذ الرواية منحى آخر وتنتقل من تسجيل الاحداث وكشف المتغيرات الى حلم طويل.

وعلى الرغم من استمرار الكاتب في الاعتماد على ضمير المتكلم فان النقلة تبدو واضحة، نقلة من الواقع الساخن الى الحلم الكابوس.

يصل ويسأل عن بيت مهندس الري ويذهب ليجد الزورق الذي وصف له ويستغله ويعبر النهر حتى الفيلا المقصودة.

الفيلا كانت خالية، ابواب غرفها مفتوحة، بينها باب مفتوح على سعته، وهناك يجد محبوبته، تطل على النيل وظهرها له، يعرفها من هيئتها.

ولم يطل بهما الوقت عندما التفتت اليه وقالت له: انتظرتك طويلاً).

يدور بينهما حوار ويأخذنا المؤلف مع مشاعر بطله وهو يواجه الانسانة التي احبها وجاء من اجلها ومن حوارهما هذا المقطع:

«سألتها :

- ومعك اولاد؛

قالت لي محبوبتي بصوت الزمان القديم:

- من اسعده زمانه اعطاه الولد والبنت

لم افهم ان كانت محبوبتي قد انجبت طفلةً وولداً ام ان ذلك احدى امنياتها. نظرت اليها مستفهماً فقالت لي:

- الود سميته على اسمك).

وهكذا يدخلنا المؤلف في هذا العالم ليوهمنا انه حقيقة وذلك بالتاكيد على هذه التفاصيل الانسانية الناعمة.

يدعوها الى النزهة في النيل محبوبهما وقبل مجئ زوجها الذي سياتي بعد ثلاث ساعات كما اخبرته.

الزورق لم يكن قد استعمل من قبل، وهما في نزهتهما تعطش وعندما تحفن الماء لاتستطيع ان ترتوي مما تبقى في كفها لذلك تمد جزءاً من جسمها فتنقلب وتغطس ولاتخرج ابداً.

ينتظرها وينتظرها ولكن الماء ابتلعها وراحت. ويذهب الى مركز الشرطة القريب ليخبرهم انه تسبب في موتها، لم ينصتوا اليه، كانوا بعيدين عنه في عالمهم، لكنه يصر، ويخبرهم من هي التي تسبب في موتها، يتصلون بزوجها لياتي ولكنه يعتذر فزوجته ماتت غرقاً قبل سنوات وانتهى امرها.

وعندما يعودون الى سجلات حادثة غرقها يجدونه قد تم بنفس الطريقة التي حصلت له.

هنا تدخل الاحداث في عتمة الغموض واسئلته الصعبة، ويكبر هذا الغموض عندما يعودون الى الزورق فيجدونه مهملاً منذ سنوات ولم يجر استعماله ابداً لكنهم يجدون فيه اوراق الراوي - البطل الشخصية.

هنا يمكن ايجاد تفسير ويتمثل في ان التغيير الذي لمسه في كل مرافق البلد وهو تغيير نسف روما نسيته الجميلة عن النيل والارض والحبيبة اذ لم يجد من هذه الامور شيئاً محتفظاً ببياضه الذي تركه عليه، ان هذا التغيير هو الذي جعله يبني عالماً بديلاً من الحلم تمثل بلقائه بالحبيبة ونزهته معها في الزورق ثم غرقها واحساسها بانه المذنب في هذا.

لقد اصبح انساناً آخر، فقد ارتباطه بالواقع فعانق الحلم الذي قاده الى الجنون.

من هنا يمكن القول ان هذه الرواية قد شكلت صرخة احتجاج في وجه ماجرى. وانها انذار الى ان الآتي سيكون اعظم اذا استمر هذا الطوفان في اكتساح المدينة والناس.

(*) بلد المحبوب - قصة طويلة ليوسف القعيد - منشوات دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان - الاردن ١٩٨٧.

من مكتبة الأقلام

○ حاتم الصكر

● مختارات من جاك بريفير - ترجمة سامي مهدي

القصائد المختارة في هذا الكتاب ؛ قام المترجم نفسه - الشاعر سامي مهدي - بأختيارها من دواوين ؛ جاك بريفير المتعددة .

وهو يحاول بذلك إعطاء ملامح واضحة للقارىء العربي عن المشهد الشعري لجاك بريفير من هنا كان جهد المترجم مضاعفاً . إنه يقدم مليراه معبّراً عن عالم هذا الشاعر ؛ ومقدماً للقارىء فكرة واضحة عن عمله .

وهي بذاتها - أي المقدمة - مادة مفيدة لدارس شعر سامي مهدي ومكوناته الثقافية . بكونه شاعراً تفتح على مراجع شعرية غير تلك التي تكوّن بواسطتها جيل الرواد . كما انها تعكس الصلة الثقافية بالغرب ونظرتنا إلى شعرائه بسعة وتنوع .

لقد أعترض المترجم على المحاولات التي سبقته في تقديم جاك بريفير اعتراضات كثيرة ؛ تؤكد أن مأزق الترجمة لأعمال شاعر كجاك بريفير تكمن في السطوح البسيطة الخادعة لشعره أو الاغطية التي تخفي الأعماق .

المختارات بعد ذلك ترجمت بلغة صافية موصلة ؛ تغري بمتابعة قراءة هذا الشاعر الذي لم يترجم منه الكثير إلى لغتنا .

[جاك بريفير - قصائد مختارة - ترجمة : سامي مهدي . دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - ١٩٨٨ - ١٩١ صفحة]

● قمر المذبحة - محمد الظاهر

يسمي الشاعر محمد الظاهر عمله هذا «تجارب في البحث عن مناخ شعري خاص»

ويضم قسمين : الاول قصيدة السيناريو والثاني : قصيدة البحور المركبة . وهنا تجربتان جديدتان تقوم الأولى على مشاهد ولقطات سينمائية . وتبنى الثانية على مزج التفعيلات المركبة في الشعر الحديث الذي نعلم انه اعتمد اساساً البحورذات التفعيلات الصافية (أي البحور التي تتكرر فيها التفعيلة نفسها) .

وقضية الشاعر في هذين القسمين ليست قضية حداثة شكلية أو استعارات فنية من السينما أو العروض بل هي قضية أبعد من ذلك ولعل العنوان يعطي شيئاً من ملامحها . فهنا نتعرف معاناة الفلسطيني وإصراره على الانتصار ايضاً . فهو حتى إن مات ؛ إنما يعود في دورة الأرض مرة أخرى :

لم يزل كما كان
يركض خلف الرصاص
الرصاص يحاصره
يسيّجه البرتقال
وتشربه الأرضُ في دورةٍ قادمة .

[قمر المذبحة - يمامة الوطن - محمد الظاهر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٨٨ - ١٥١ صفحة]

● علّمنا أن نتجاوز جنوننا - كينزا بورو أوي - ترجمة كامل يوسف حسين

اتجه القراء مؤخراً إلى قراءة الأعمال الروائية اليابانية منذ بروز يوكيو ميشيما وموته الدرامي ..

وفي مقدمة هذا الكتاب الذي يضم ثلاثة اعمال لكينزا بورو اوي ، نتعرف على مكانة الرواية الحديثة في الأدب الياباني . ونتعرف بصورة خاصة على عالم أوي الروائي ونشأته ودراسته والمؤثرات التي شكّلت وعيه السياسي والفني معاً ..

والقارىء العربي التقى أوي من قبل في روايته (مسالة شخصية) : إلّا أنه هذه المرة يلتقي بأحلامه وكوابيسه ورؤاه المتمثلة في (التوق إلى وطن أسطوري كامن ....» تمثله في أعماله تلك القرية الجبلية التي يلجأ إليها أبطاله بحثاً عن ذواتهم ..

المترجم كامل يوسف حسين استطاع أن ينقل قوة السرد وتنامي الأحداث في الرواية بلغة صافية وجميلة .

يضم الكتاب ثلاثة اعمال هي :

[علّمنا أن نتجاوز جنوننا - كينزا بوري اوي - ترجمة كامل يوسف حسين - دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٨٨ - ٢١٦ صفحة]

● مواقف في شعر السياب - قيس كاظم الجنابي

تدخل بهذا الكتاب ؛ مادة أخرى إلى مكتبة السياب الذي استحق عن جدارة هذا الكمّ الكبير من الدراسات التي قلنا مراراً إنها بحاجة إلى تغيير زوايا النظر للخروج بنتائج جديدة تؤكد ريادة السياب وجهده التحديثي الكبير .

هنا ؛ يقدم الكاتب سبعة مداخل - أو مواقف كما أسماها - لقراءة السياب . نلاحظ أنها - بأستثناء الفصل الثالث : الصورة الشعرية عند السياب - تندرج ضمن الدراسات المضمونية لا الفنية . وأرى أن هذا المنهج لن يضيف شيئاً إلى ما تأكد من قبل عن السياب . والفصول المضمونية هي التي تتناول التراث الشعبي العربي والمرأة في شعره - وجيكور - وأخيراً موقفه من القرية والمدينة أي غربته في المدينة .

تعوز الكتاب إذن المداخل الفنية التي تحتكم إلى المنجز ولاتقف عند الكليات التعميمية رغم جودة الاستقصاء وحضور النص وثيقة على توصلات الباحث .

وتظل الملاحظةُ توقاً : أن تظهر دراسة عن السيّاب بمداخل جديدة ومبتكرة .

[مواقف في شعر السياب - قيس كاظم الجنابي - مطبعة العاني - بغداد - ١٩٨٨ - ١٦٠ صفحة]

● أحمد الصافي النجفي - عالَم حُرّ - د . جلال الخياط

يقدم المؤلف في هذا الكتاب شذرات مختارة من شعر الشاعر العراقي احمد الصافي النجفي (١٨٩٧ - ١٩٧٧) الذي اصدر عشرة دواوين خلال حياته وعدداً كبيراً من القصائد غير المنشورة التي قام بجمعها وتحقيقها الدكتور الخياط نفسه عام ١٩٧٧ . لذا تبدو مهمة الاختيار من شعر الصافي الغزير ، صعبةً على أية حال ؛ خاصة وان الدكتور الخياط تابع الدواوين واحداً واحداً ليستل منها مايمثله أي الشاعر «تمثيلاً حقيقياً إنساناً وشاعراً» ولم يختر له «احسن أشعاره أو اكثرها حبكة وتماسكاً في المضمون والاداء اللغوي .» كما يقول .

وقد صدّر المؤلف تلك المختارات بكلمتين الأولى في نعي الشاعر وبيان خصاله في الشعر والحياة . والثانية تعرض لمنهجه واغراض شعره واسلوبه الكتابي .

ولاشك في أن جهد الدكتور الخياط ينم عن عرفان ووفاء لشاعر تغربّ وعانى فكتب مايعطي تلك الغربة والمعاناة إطارها الفني الجميل .

[أحمد الصافي النجفي - عالَم حر - دراسة ومختارات - تقديم : د . جلال الخياط - دار الرائد العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٨٧ - ٦٩ صفحة]

● علم النفس والتاريخ - د. ريكان ابراهيم

ستة فصول تتناول علاقة علم النفس بالتاريخ واثر العوامل النفسية لشخوص التاريخ في صنع أحداثه .

ولعل اهم تلك الفصول ؛ ذلك الفصل المكرّس لبحث علاقة علم النفس بالتاريخ الأدبي ومواصفات الأدب المؤرّخ للاحداث ، وما ينتاب الأديب من أمراض تنعكس في تصديه للنص التاريخي ..

وتتناول الفصول الأخرى : العوامل الصانعة للتاريخ في المنظور النفسي وسلطة الكلمة في التاريخ والوظائف الوجدانية وقراءة التاريخ والعمل العقلي وصناعة التاريخ ، وأثر التاريخ في تكوين الشخصية .

إنّ النتيجة التي يصل إليها الكاتب خطيرة فعلاً . وتدعو إلى التفحص والمساءلة إذ انه يرى أخيراً «ان المصفاة الحقيقية لشوائب تاريخنا هذا هو علم النفس .» وهو أقتراحٌ جديرٌ بالحوار والمناقشة لانهُ يلغي لصالح العامل النفسي عوامل أخرى كثيرة ذات أثر فاعل في التاريخ .

[علم النفس والتاريخ - د . ريكان إبراهيم - سلسلة الموسوعة التاريخية الميسّرة - هيئة كتابة

التاريخ - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط ١ - ١٩٨٨ - ١٩٥ صفحة] .

إصدارات شعرية

● ضمن (ديوان المعركة) ولمناسبة الذكرى الثامنة لردّ العدوان الايراني على حدود العراق ومدنه ؛ فقد صدرت عدة دواوين شعرية منها :

- بيان الكبرياء : عبد الامير معلّه .
- هو الذي رأى - عبد الرزاق عبد الواحد
- سماء في خوذة - عدنان الصائغ
- لؤلؤة الجنوب - علي الحسيني
- هنا الفاو - كمال عبد الله الحديثي
- دخان الشجر - عبد المنعم حمندي
- سر الليل - شكر حاجم الصالحي
- حمامة الروح - جبار الكواز
- الغابة الحمراء - كزار حنتوش
- عفواً أيها الساتر - مقداد رحيم
- اقبّل كفّ العراق - بشرى البستاني
- مرت أمطار الشمس - زهور دكسن

● الميامر والتساعات التابعة - للشاعر محمد عضيمه - صدر عن دار الآداب ببيروت .

● في دراما قصيدة الحرب - كتاب للناقد باسم عبد الحميد حمودي صدر ببغداد متناولاً المميزات الأسلوبية لقصيدة الحرب في العراق . وقد وصف الناقد عمله بأنه «تنويع نقدي على قصيدة الفاو .» .

● قصص من المعركة

- مجاميع قصصية كثيرة وروايات ؛ صدرت ببغداد خلال شهر أيلول لمناسبة الذكرى الثامنة للحرب وتحت عنوان واحد هو (في الثقافة والحرب) ومن هذه القصص والروايات التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة :

- أعمق الساعات صمتاً - لنعمان مجيد
- جنود - فيصل عبد الحسن حاجم
- اللقاء - سهيلة داود سلمان
- طواف متصل - محمد حياوي
- الشركاء - جهاد مجيد
- أبجدية الحرب والحب - صلاح الانصاري
- إمرأة من النساء - علي لفته سعيد
- معزوفة الحجر - فهمي الصالح

- (دابادا) عنوان رواية الكاتب العراقي حسن مطلك التي صدرت مؤخراً عن الدار العربية للموسوعات ببيروت - يصفها الناشر في كلمة على غلاف الكتاب بأنها «تشبه قصيدة غليظة مشحونة بحسّ الفجيعة المضحك» .

- اللهب المطهر : دراسات تطبيقية في قصة الحرب كتبها محمد جبير وصدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد .

● وإصدارات أخرى ....

- عن هيئة كتابة التاريخ وضمن سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة صدر كتاب للدكتور تقي الدباغ بعنوان : الوطن العربي في العصور الحجرية .

- ضمن سلسلة المكتبة القصصية صدرت ترجمة لمختارات من القصص القصيرة الهندية . ترجمها وقدّم لها : رعد عبد الجليل جواد وتضم تسع عشرة قصة لكتّاب معاصرين في عموم الهند .

- (الوباء) رواية هاني الراهب صدرت عن دار الآداب ببيروت طبعتها الثانية هذا العام . وستصدر له عن الدار نفسها رواية جديدة بعنوان (التلال) .

- طبعتان جديدتان صدرتا في بيروت لأثنين من كتب الدكتور جلال الخياط هما : المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته . والشعر العراقي الحديث : مرحلة وتطور . وأجرى الدكتور الخياط إضافات . وتنقيحات لمادة الكتاب الأخير .

- القادم البعيد لأحمد خلف صدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد - تضم اثنتي عشرة قصة قصيرة وثماني قصص قصيرة جداً . القاص أحمد خلف صدرت له من قبل المجاميع القصصية التالية : نزهة في شوارع مهجورة ومنزل العرائس والخراب الجميل (رواية) والحد الفاصل .

● عن دار الشؤون الثقافية العامة صدرت الطبعة الثالثة من كتاب (الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام لمؤلفه الدكتور ناجي التكريتي - وليس الحديثي كما ورد سهواً في العدد الماضي .

الرموز العامة والرموز الشخصية

○ حسين الحسيني

من بين الاماسي الثقافية المتميزة التي تضمنها الموسم الثقافي السابع للاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي ، الامسية التي تحدث فيها د . علي جعفر العلاق حول «الرموز العامة والرموز الشخصية في الشعر » ، التي بين فيها في البدء الفرق بين الرمز والرمزية ، والشعر الذي يستخدم ويستثمر امكانات الرمز عبارة او اسماً او مكاناً ، والرمز في حياة الانسان باعتباره «حيوان رمزي في لغته واساطيره ودياناته وعلومه وفنونه » ، كما يقول كاميرر وصولاً الى صلب محاضرته «الرموز العامة والرموز الشخصية في الشعر » ، مشيراً الى ان الرموز العامة هي حقائق مؤقتة في عمل واحد او فترة بذاتها ، وتكون تلك الرموز كذلك محدودة ومشتركة يحتفظ الشاعر بمعظم شحنتها الاصلية .

اما الرموز الشخصية فهي - كما قال السيد المحاضر - هي الرموز التي يقتلعها الشاعر من حائطها الاول ويفرغها من الكثير من شحنتها بشحنة شخصية ، ومدلول ذاتي مستمد من تجربته الذهنية أو الجمالية او الثقافية او يكون مستمداً من مصادر ذاتية ، او مبتكر كلياً .

اما مميزات الرمز الخاص كما يراها د . العلاق فهي ان :

● يتكرر في اعمال الشاعر .
● يتخلى عن الكثير من مضمونه الاول .
● قد يتناقض مع ما استقر عليه الناس او تواطأوا على الاستدلال منه .

وقد ارتبط الرمز الشخصي - كما قال السيد المحاضر - بالشعر الرومانتيكي في البداية لانه الوسيلة التعبيرية الملائمة

لتجسيد خصائص الشاعر الرومانسي باعتباره : محوراً للقصيدة ومؤثراً في المجتمع ، اضافة الى كونه يسعى الى تاسيس شخصية شعرية متماسكة .

اما الان فقد صار الشاعر صاحب رؤيا فكرية وجمالية يسعى الى ايصالها بطريقة مؤثرة فلا بد من استخدام الرموز والاساطير الشخصية لتجسيد رؤياه ، لان الرموز والاساطير قادرة على منح رؤيا الشاعر ومشاغله شكلاً حسياً وتعبيرياً ملموساً .

ويؤكد السيد المحاضر على ان الشعر الآن ما عاد مجرد تعبير عن لحظات ذاتية سائبة ، بل غدا ، بسبب من وعي الشاعر لذاته وتفاعله مع ضغوط عصره وتوتراته تجسيداً جمالياً راقياً لرؤيا فكرية حارة ، صار الفكر وقد عبر عنه بطرق جمالية شديدة التاثير ، ولذلك فليس ، كالرموز والاساطير ، مايستطيع النهوض بهذه المهمة .

تحدث المحاضر بعد ذلك عن اشهر شعراء الرمز الغربيين مثل : بليك وييتس واليوت ورموزهم الشخصية ، فاشار الى ان رموز بليك الشخصية تجسيداً للتعارضات وخاصة في اغاني الخبرة واغاني البراءة ، رمز الحمل ، ورمز النمر مثلاً تجسيداً للارادة الالهية .

بينما وجد ييتس في الاساطير الارلندية ، التي لم تكن مالوفة حتى لدى القراء الارلنديين ، بابهامها وضبابيتها كنزاً من الرموز مهيئاً للاستعمال ، اما الرموز الشخصية عند اليوت فهي : تيريسياس ، الرجال الجوف والنساء . وتناول بعد ذلك القناع بآعتباره رمزاً ، مؤكداً ان الصلة بين الرمز والقناع صلة عميقة ، لكنه لايكون بالضرورة قناعاً ، ويكون القناع تقنية تبنى عليها القصيدة ، وتتنامى في تفاصيلها ، وطرائقها الداخلية .

اما الرمز الشخصي فهو جوهر القصيدة ، ودمها الطافح بالدلالة ، والمغزى الذي ينبثق ، مشعاً جارحاً ، خارج كيانها المادي الملموس وان من الملفت للنظر ان اكثر شعرائنا احتفالاً بالرمز الشخصي هم اكثرهم توافراً على استخدام الاقنعة في شعرهم .

بعد هذه التوطئة قدم لنا السيد المحاضر قراءة نقدية متانية عن الشعراء العرب الذين خلقوا رموزهم الشخصيه ،مثل السياب ورموزه التي تتمثل بجيكور بويب ، المطر ، وفيقة ،هذه الرموز التي تمت بصلة عميقة الى الطبيعة والزراعة كانت تجسد ذعر السياب من عالمه المعاصر وحنينه الجارف المضنى الى جسد يستقر فيه ويطمئن اليه مهما كان هذا الجسد ، نهراً او كوخاً ، ام شجرة ، قبراً او مراة .

اما الرموز الشخصية لادونيس فهي مهيار في (اغاني مهيار الدمشقي) الذي ظل متشظياً في قصائده حتى كتاب (الحصار) اضافة الى الصقر الذي كان قناعاً ورمزاً شخصياً ايضاً .

اما علي فربما كان ـ كما يرى المحاضر ـ اكثر رموز ادونيس الشخصية انتشاراً في شعره ، واقتناصاً لهاجسه الداخلي الملح واكثرها اثارة للبس .

وتساءل السيد المحاضر هل ان (علي) اسم الشاعر ؟ علي احمد سعيد ، ام اسم الامام علي ؟ أم اسم علي بن محمد صاحب الزنج (وهو من الاسماء الأثيرة لدى الشاعر ؟) إنه ـ والحديث للمحاضر ـ مزيج محير ، ممتلئ ، وديناميكي لهذه الاسماء الثلاثة ،او هي رمز شخصي ، داخلي ، ينفتح على دلالات اخرى ليزداد بها اغتناءً ، وخصباً وإثارة للحيرة والخصب ؟

اما رموز البياتي الشخصية فهي : سارق النار ، عائشة ، عشتار ، لارا ، لوركا ، وضاح ، الحلاج ، ابو العلاء ، الاسكندر ، بابل ، عطيل ، ديدمونه ، وعائشة التي استخدمها في البدء ادونيس وتركها قبل ان تتحول على يديه الى رمز شخصي خاص به .

لقد منح البياتي عائشة مغزى اخر .. اذ لم تعد لديه رمزاً للمراة ، الشهوة ، الضوء ، بل صارت رمزاً لقضية كيانية اكبر ، تختصر همَّ البياتي وترافقه وتتناسل في شعره لتاخذ اشكالاً عدة ، وهيئات مختلفة تسكن الازمنة كلها ، رمزاً للتجدد والانبعاث .

ولارا ، الحلم الابدي الذي لايمكن الامساك به .

ومن الشعراء الذين طوروا مجموعة من الرموز الشخصية : حسب الشيخ جعفر الذي تتركز رموزه على : الدرويش ، ابتهال ، ابو نؤاس .

اما كيف ينجح الشاعر في العثور على رمزه الشخصي ؟ فيرى د .علي جعفر العلاق انه يكمن في :

● العثور على نقطة التماس ، والتفاعل بين رؤياه ، وبين رمزه الشخصي .

● تجسيد الرمز في عمل متميز ، يمنحه زخماً من الحرارة الشخصيه بحيث يصبح جزءاً عضوياً من عالم الشاعر ورؤياه منقطع الصلة عن جذره الاصلي .

● اغناء الرمز باستمرار وملء فجواته بتفاصيل وشحنات شخصية ذات مغزى .

● تكرار الرمز ، ومعاودة استخدامه في اعمال متعددة ، وبدلالات قد تكون متفاوتة جزئياً ، لكنها تلتقي اخيراً في مصب نهائي .

● ان يكون في الرمز نقطة لقاء ترتبط فيها هموم الشاعر بهموم عصره بشكل يجعل من الرمز رمزاً شخصياً لاللشاعر وحده ، بل لكل من يشاركه حلمه ، او عذابه ، او حنينه .

واكد السيد المحاضر ان اختيار الرمز الشخصي ليس دائماً قضية قصدية ، فلا بد من ان يكون الشاعر ماخوذاً ، حتى النخاع ، بهاجس مركزي ، فنياً كان او فكرياً ، يكون محور حياته كلها ويحتضن اعماله مجتمعة ، بحيث تصبح رموزه الشخصية تعبيراً عن هذا الهم الشامل وتجسده ، وتجعل منه سياقاً ، ديناميكياً ، نامياً . اضافة الى ذلك فان اسم الرمز وشكله الايقاعي وهيئته مطبوعاً امور تلعب دوراً في شيوع الرمز الشخصي ، ـ اضافة الى العوامل التي ذكرها المحاضر ـ وازدهاره عبر اعمال الشاعر .

وفي ختام محاضرته اشار د .علي جعفر العلاق الى شيوع استخدام الاساطير والرموز في الشعر العربي منذ الخمسينات ، وقد استخدم معظم الشعراء العرب تلك الرموز بتفاوت واضح في التمكن والتاثير .

ويعتقد المحاضر ان الاضافة الحقيقية لم تكن في استخدام الأسطورة حسب بل في خلخلة بناء الاسطورة ، وزحزحة اساسها الراسخ ، او سياقها وترابطاتها ، كانت الاضافة في النزول بهيكل الاسطورة الى

الارض ، ومن ثم تفتيت مفاصله الاساسية وملء فجواتها بعد ذلك ، بعناء الشاعر ، وتفاصيل من رؤياه الى عصره ، وحياته .

وكانت الاضافة ايضاً ابتكار الشاعر الحديث لأساطيره ورموزه الشخصية المستمدة من تجربته ، الجمالية والفكرية ، كما يتجلى ذلك لدى السياب ، ادونيس ، البياتي على وجه التحديد . منذ استطاع هؤلاء ان يقتلعوا رموزهم من مصادر مختلفة ، يونانية او عربيه ، اسلامية او وثنية ، تاريخية او معاصرة . ثم شحنوها بعنائهم الشخصي ، ومكابداتهم ، في الابداع والفكر والحياة ، لقد جعلوا من رموزهم الشخصيه او اساطيرهم الشخصية علامات تدل عليهم ، تختصر ابداعهم ، ورؤاهم .

لقد استطاع هؤلاء الشعراء تنمية رموزهم الخاصة والالحاح عليها ، وبلورتها ، باستمرار ، للإرتفاع بها الى مستوى راق من الفعالية والدلالة والتفرد ، والخصوصية .

ويرى السيد المحاضر ان وفيقة وجيكور وبويب لدى السياب ، ومهيار والصقر وعلي لدى ادونيس ، وعائشة ولارا وسارق النار لدى البياتي ساعدت هؤلاء الشعراء كثيراً في تجسيد رؤاهم ، وصارت ، مع الزمن ،نوافذ تطل على رؤيا كل واحد منهم ، وتشير الى ما فيها من سحر ، وخضرة ، وعنف .

واخيراً ينبغي ان نشير هنا الى ان محاضرة د .علي جعفر العلاق كانت مكثفة شديدة التركيز على المحاور التي اراد ان يضيء جوانبها ويزيل ماكتنفها من الغموض واللبس ، كما فك ذلك التداخل بين الرموز والاساطير والرمزية ، وبين الرموز العامة والرموز الشخصية . مما يدل على ان د .علي العلاق واضح الرؤية ودقيق التشخيص مما مكنه من توصيل ما اراد توصيله بيسر افتقدناه في العديد من المحاضرات التي يسهب ويسترسل اصحابها فيجعلونا نبذل عناءً كبيراً في الامساك بالافكار الاساسية التي تنطوي عليها محاضراتهم .

عن المركز العراقي للمسرح I.T.I

حسب الله يحيى



منذ تكوينه الرسمي في الخامس عشر من كانون الثاني عام ١٩٦٩ . ظل المركز العراقي للمسرح عضواً يرتبط بالمركز العالمي للمسرح والذي تشرف عليه المؤسسة المسرحية في منظمة اليونسكو .

وكانت قد سبقت تاسيسه جهود خيرة منذ اواسط الستينات .. وتم الاحتفال بيوم المسرح العالمي لاول مرة في العراق بتاريخ ٢٧ آذار عام ١٩٦٦ وذلك استجابة لنداء وجهته منظمة اليونسكو .. وتمت مناقشة موضوعات تتعلق بالتاليف والجمهور وعلاقة الدولة بالمسرح . وقد اعتاد المركز العراقي للمسرح ، الاحتفال باليوم العالمي للمسرح في السابع والعشرين من اذار كل عام ، وتلاوة رسالة المركز العالمي للمسرح وتشكيل لجنة تحكيمية لاختيار افضل اعمال الموسم

المسرحي ، وتكريم الرواد وفق معيار : البداية والمواصلة وعمق التأثير .. وتقديم مساعدات مادية للفرق المسرحية .

وكانت قد صدرت التعليمات الخاصة باهداف المركز ونشرت في العدد ٣١١٧ بتاريخ ١٩٨٦/٩/٩ من جريدة الوقائع العراقية .. وقد جاء فيها :

١ـ الاسهام بتنشيط الحركة المسرحية في العراق وتطويرها
٢ـ تبادل المعلومات والخبرات مع المركز الدولي للمسرح والمراكز الوطنية الاعضاء .

كما حددت المادة الخامسة من التعليمات وسائل تحقيق اهداف المركز في :

١ـ تزويد المركز الدولي للمسرح والمراكز الوطنية الممثلة بالنشاطات المسرحية في العراق بغية نشرها والتعريف بها .
٢ـ عقد المؤتمرات والندوات .
٣ـ اقامة المهرجانات والمسابقات .
٤ـ اصدار النشرات والمطبوعات الفنية ذات العلاقة بالمسرح .
٥ـ تقويم العروض والفعاليات .
٦ـ التعريف بالنشاطات المسرحية في العراق عن طريق الترجمة والنشر واقامة المعارض وتيسير المعرفة المسرحية .
٧ـ دعم الفرق التمثيلية العاملة المجازة بموجب قانون الفرق التمثيلية مادياً ومعنوياً* ومع ان اهداف المركز واسعة ومهمة ومؤثرة في مسار المسرح العراقي لو انجزت ، إلا ان هذا الانجاز لم ياخذ سبيله الى حيز العمل والتطبيق إلا في جزء يسير جداً . لايتجاوز الاجتماع السنوي لاختيار افضل العروض من قبل لجنة يختارها المركز من الفرق والمؤسسات العضوة في المركز .. وهي لجنة يبادل الاعضاء فيها سبل الترضية على حساب قيمة العمل المسرحي .. وقد انتبه المركز فعلاً الى هذا الجانب ، وانتهى الى قرار في اختيار لجنة من النقاد والمعنيين في شؤون المسرح والذين لايسهمون اساساً في عملية الانتاج المسرحي ..

لكن المركز يظل طوال العام معطلاً عن العمل ، وبهذا الكسل يبتعد عن اهدافه التي وجد من اجلها ..

فلم نعلم عن جهد قدمه المركز للتعريف بالمسرح العراقي . ولكن العكس وحده يظهر كل عام حيث تتلى كلمة المركز العالمي للمسرح في احتفال خاص بيوم المسرح العالمي .. ولم نشهد طوال الاعوام المنصرمة اي مؤتمر او ندوة او مهرجان او مسابقة مسرحية اعلن المركز ، كما لم نجد من بين (نشاطاته) اصداره نشرة او مطبوعاً يتعلق بالمسرح .

وقد يكون المركز جاداً في الاحساس الكبير باهدافه ، ويسعى الى تحقيقها فعلاً ، إلا ان الفرصة لم تتح له حرية الحركة ، حيث يفتقد اساساً الى مقر ثابت لممارسة نشاطه ، ولايشغل سوى غرفة (مقفلة) في دائرة السينما والمسرح ولا يوجد بين اعضائه من هو متفرغ للعمل فيه اصلاً ..

ولذلك يبدو المركز حائراً في التعامل مع العروض المسرحية التجريبية التي يقدمها بتفوق ؛ طلبة معهد وكلية الفنون .. وليس بوسعه تقييم العروض المسرحية التي تقدم في المحافظات ، مما يجعل نشاطه في التقييم يقتصر على المسرحيات التي تعرض في بغداد فقط ..

كما يقف المركز ، وقفة المنتبه وغير المدرك لمهماته في التعامل مع الاعمال المسرحية التي يقدمها منتدى المسرح ، وهي اعمال جادة وجديدة تتفوق بكثير على عدد كبير من عروض الفرق الرئيسة .

كل هذه الاسباب وغيرها ، جعلت عدداً من المسرحيين يعلنون مسبقاً وامام الجمهور عن عدم موافقتهم على دخول اعمالهم المسرحية ضمن تقييم المركز العراقي للمسرح .. فقد اعلن كل من الفنانين د . صلاح القصب وشفيق المهدي عن رفضهما ادراج مسرحياتهما ضمن العروض التي تخضع لتقييم المركز .

ان الاهداف المناطة بالمركز ، اهداف مهمة وفعالة واساسية في ازدهار الحياة المسرحية ، وبامكان المركز ان يضطلع بها لو اتيحت امامه فرص العمل ، خاصة وان المسرح الجاد بدأ ينسحب من الساحة تاركاً الفرصة واسعة امام المسرح التجاري الذي ساد في الاعوام الاخيرة على نطاق واسع حتى ان الفرق التي عرف عنها الجدية ، راحت تنسحب اعمالها نحو المسرح التجاري .

وباتت الاعمال المسرحية مجرد تسلية عابرة امام المشاهد ، بدلاً من ان تكون مادة ثقافية فعالة .

وقد كثر التساؤل في الآونة الاخيرة عن اختيار العروض المسرحية ، فمن هي الجهة المسؤولة عن هذا الاختيار الفج الذي يطغى على عدد كبير من المسرحيات ؟

ان بمقدور لجنة خاصة يناط بها انتقاء العروض المسرحية ، ومرتبطة بالمركز العراقي للمسرح .. ان تفعل الشيء الكثير لانتشال الوضع المسرحي من التردي الذي يواجه كماً كبيراً من المسرحيات الكشكولية والتهريجية .

ومن شان هذه اللجنة دفع حركة المسرح العراقي الى امام ، خاصة وان هذا المسرح ظل ولأمد طويل مكرساً للتعبير عن قضايا الشعب الملحة ، وبقي يكرس الجهود من اجل ان يكون المسرح منبراً ثقافياً جاداً مهماً وملحاً تجدر مشاهدته والتفاعل معه ..

ان المركز العراقي للمسرح (I.T.I) مؤهل للارتقاء بالمسرح العراقي واهدافه تحمل هذا المؤهل الحقيقي الجدير بان يتحول الى فعل خلاق جدير بالاحترام ..

---

*كافة المعلومات الواردة في هذا المقال تعتمد على كراس «الحياة المسرحية في العراق» للاستاذ احمد فياض المفرجي ـ اصدار دائرة السينما والمسرح ١٩٨٨ ـ وهو مرجع ارشيفي موجز ، اضافة الى أن مؤلفه سكرتير المركز العراقي للمسرح .

عبد الحميد يونس.. وداعا !

○ احمد عنتر مصطفى



عن عمر بلغ ثمانية وسبعين عاماً؛ توفي في القاهرة، الشهر الماضي؛ الدكتور عبد الحميد يونس؛ احد شوامخ ورواد الادب الشعبي؛ واول استاذ كرسي في الجامعات المصرية لهذا الرافد الحيوي من روافد ادبنا العربي. ولد الدكتور عبد الحميد يونس عام ١٩١٠؛ وتخرج في كلية الآداب عام ١٩٤٠. كان بحثه في (سيرة الظاهر بيبرس) رسالة نيله درجة الماجستير؛ كما تقدم للحصول على درجة الدكتوراه برسالته في (السيرة الهلالية). في وقت مبكر التفت الرائد الراحل الى اهمية الادب الشعبي فوهب حياته لدراساته، وكان اول من ادخل علم الفولكلور في مناهج البحث العلمي في الجامعات المصرية.

تعكس حياة د. عبد الحميد يونس قيم ذلك الجيل الاول من الرواد؛ وتفانيه من اجل العلم؛ ولاباس من القاء ضوء ما على سيرة الرجل الذي زهد؛ حياً؛ في الاضواء. ولعل القارئ يلاحظ اتساع الفارق الزمني بين سنة الميلاد (١٩١٠) وسنة التخرج (١٩٤٠)، اذ يبلغ عمر الدكتور الراحل ثلاثين عاماً عند تخرجه؛ على الرغم من تفوقه دراسياً؛ ذلك ان حياة الراحل الكريم لم تسر سيرتها الطبيعية. فقد شهدت ايام صباه في حي (الحنفي)؛ وهو من الاحياء الشعبية بالسيدة زينب؛ حادثاً مؤسفاً؛ فبعد حصوله على شهادة الكفاءة وانتقاله من الصف الثالث الثانوي الى الصف الرابع حيث لم يبق الا عامان وينال شهادة (البكالوريا)؛ وخلال عطلة الصيف، اصيب في مباراة لكرة القدم، التي يعشقها ابناء ذلك الحي. حين اصطدم راسه براس احد اقرانه؛ وبعد يومين بدات الاضواء تتلاشى امام عينيه؛ وبعد ستين يوماً، خرج من المستشفى فاقد البصر، لم يبق الا بصيص ضئيل من نور يعكس المرائي اشباحاً امامه؛ وكانت العاهة التي لازمته طيلة حياته.

كان من الممكن؛ والحال كذلك؛ ان تتغير رحلة حياة الصبي؛ فقد رات العائلة الا يستكمل تعليمه حيث تقوم بتزويجه لينهي حياته في قريته بعيداً عن القاهرة؛ واقتراحات.. واقتراحات اخرى، رفضها الصبي بقوة وارادة، وقرر استكمال دراسته بتشجيع من اخيه الاصغر محمود يونس (المهندس. فيما بعد ـ ورئيس هيئة قناة السويس الذي تولى قيادتها بعد تاميمها عام ١٩٥٦). ويروي د. عبد الحميد يونس انه على ضوء مصباح مبهر؛ وبعدسة مكبرة ربطها بخيط شده الى اذنيه، ابصر حرفاً او حرفين؛ وبالممارسة المستميته استطاع القراءة؛ وتقدم للامتحان؛ ورسب؛ لكن معدل درجاته منحه الامل. وبتجربة اخرى نجح في العام التالي؛ والعام الذي يليه، حتى حصل على البكالوريا). ومن العجيب ان ترتيبه كان الـ ١٣ على طلبة القطر.

في هذه الفترة؛ واعجاباً بالدكتور طه حسين؛ عمل د. يونس بالصحافة؛ فالتحق بـ (المجلة الجديدة) لدى سلامة موسى، وبدأ يلخص مقالات؛ ويترجم؛ ويقدم عروضاً للكتب بتوقيعه وبدون توقيع؛ وكان طه حسين ينشر (الايام) آنذاك. وتقديراً من د. يونس؛ الذي كان يترجم كتاباً بتكليف من سلامة موسى؛ اهدى الكتاب الى د. طه حسين. كان عبد الحميد يونس يقرا ويكتب ويترجم بالعدسة نفسها.. (ولم استعن بسكرتير كما فعل د. طه حسين) كما كان يقول.

تقدم الطالب عبد الحميد يونس الى كلية الآداب، اقتداءً بطه حسين؛ وكتب خطاباً الى الدكتور العميد يشرح فيه ظروفه؛ الا ان الخطاب لم يصل ليد الدكتور طه ؛ كما أخبر

الطالب فيما بعد؛ والتحق عبد الحميد يونس بكلية الآداب، واستمر بها عاماً دراسياً واحداً؛ وانصرف عنها بسبب دروس الجغرافيا وغيرها مما يضيق به ولايتفق مع ظروفه الخاصة.

لم يبق امامه الا الاستمرار في العمل بالصحافة: فالتحق بمجلة (المصري) و (المساء) و (البلاغ) مع عبد القادر حمزة؛ ثم اصدر مجلة (الراوي الجديد) التي كان يملكها طنيوس عبده؛ وذلك بعد حصوله على رخصة اصدارها من ابنته؛ وفي عام ١٩٣٥ وقعت احداث الطلبة ضد وزارة توفيق نسيم؛ واعدت المجلة عدداً ملتهباً؛ وانتظرت الرقابة حتى تم طبعه كاملاً، وقامت بمصادرته؛ وتم حبس د. يونس لمدة يومين؛ واغلقت المجلة؛ وفكر عبد الحميد يونس في الالتحاق بكلية الحقوق ليؤهل للدفاع عن الطلبة وقضاياهم. ولكن حبه للدكتور طه حسين جعله يتجه الى الآداب، مرة اخرى؛ خاصة وانه كان من المزمع اصدار قانون يحظر الاشتغال بالصحافة على كل من لايحمل شهادة عليا..

في كلية الآداب؛ وبعد السنة الاولى، التحق بقسم اللغة العربية: حباً في طه حسين و.. (تاثراً سيكولوجياً به).. على حد تعبير الدكتور يونس نفسه؛ كان يكبر زملاءه في القسم مثل: د. شكري عياد وفاروق خورشيد بنحو تسعة اعوام. وتفوق في دراسته؛ وحصل على الليسانس ومع تخرجه تم انشاء (مصلحة الثقافة) منبثقة من (وزارة المعارف) وعين الدكتور طه حسين مراقباً لها. وضمت المصلحة ادارة للتاليف؛ واخرى للتعاون الثقافي؛ وثالثة للترجمة. وضمن (ادارة الترجمة) عمل د. يونس مع اساتذة اجلاء امثال: علي زين العابدين؛ توفيق البكري؛ ابراهيم زكي خورشيد؛ علي ادهم؛ عبد الرحمن صدقي. وبداوا بالتخطيط لترجمات مدروسة وشرعوا في ترجمة كتاب (تاريخ العالم) وتم ترجمة مجلدين منه. وفي هذه المرحلة بدأ الاعداد لرسالة الماجستير. وكانت باشراف استاذه المرحوم امين الخولي.

في البداية اراد لهذه الرسالة ان تكون عن ادب ثورة ١٩١٩، وكان من الصعب الحصول على النصوص المبعثرة في اكثر من زاوية. وانبثقت فكرة (سيرة الظاهر بيبرس) كبديل. فالدكتور يونس كان يبحث عن ذلك (الادب المرتبط بالحياة ونبض الجماهير والافراد بنبض الوجدان الشعبي. الوجدان الجماعي وليس القائم على الفردية. ومن هنا بدا اهتمامي في التركيز على ذلك..).

بعد حصوله على الماجستير قام بالتدريس في كلية الآداب. وبدات دعوته لدراسة الادب الشعبي تلتقي ودعوات آخرين نشطوا في المجال نفسه؛ منهم المرحوم احمد رشدي صالح. ولم يخل الطريق من عقبات. فقد جوبهت الدعوة الى افساح المجال لهذه الدراسات؛ بالعديد من الاعتراضات التي ساقها مفكرون واكاديميون تخوفوا من سطوة العامية على الفصحى؛ وحين وافق مجلس كلية الآداب على انشاء قسم الأدب الشعبي اعترض مجلس الجامعة. ومن العجيب ان العقاد كان من المعترضين على الرغم من كتاباته ودعواته الى ادب الحياة (راجع مقالاته السبع عن الشعر في مصر من كتابه: ساعات بين الكتب. على سبيل المثال..) حتى الدكتور طه حسين كان متخوفاً من انشاء هذا القسم.. ويقول د. عبد الحميد يونس في حديث اذاعي: (وثقة منهما؛ اي العقاد وطه حسين؛ بي: خففا من غلوائهما لمعرفتهما بي: اني من الدعاة الى الدراسة الموضوعية الحية؛ ولست من هواة تغليب ايديولوجية على اخرى، انما المقصود العمل بموضوعية للبحث عن تراثنا الشعبي الذي قلَّ المدون منه وكثر الضائع المفقود..)

بقي ان نقول ان مسيرة الرائد الراحل اكتملت وتبلورت في عدة انجازات في ميدان الادب الشعبي حيث اسهم في انشاء (مركز دراسات الفنون الشعبية) الذي يعتبره جزءاً من حياته. كما راس تحرير تحرير مجلة فصلية بعنوان (الفنون الشعبية) تولت التعريف بالفلكلور في العالم: وبلغات مختلفة: يضم كل عدد منها دراسة ميدانية لبيئة مصغرة يقع الاختيار عليها. واهتم بتدريس الفولكلور.. (لابد من ايجاد خلفية للادب الشعبي، نستمدها من الفولكور. فالكلمة في الادب ليست منفصلة عن الحركة والايقاع والصورة..) وقد نال الراحل الكريم جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٠، وجائزة التقدم العلمي - من جامعة الكويت - عام ١٩٨٥: وترك العديد من المؤلفات والترجمات. نذكر منها: (الأسس الفنية للنقد الادبي) و (القصة القصيرة في ادبنا الحديث)، و (خيال الظل) و (الحكاية الشعبية) و (الاسطورة والفن الشعبي) و (موسوعة الآداب والفنون الشعبية) و (التراث الشعبي) كما ترجم ثلاثاً من مسرحيات شكسبير واسهم في ترجمة (دائرة المعارف الاسلامية) و (قصة الحضارة) وغيرها من الكتب والترجمات الرائدة..

.. ويرحل الدكتور عبد الحميد يونس لاحقا بركب اقرانه من جيل الرواد الذين نحتوا في الصخر دروباً لملايين المثقفين. وبعد ان ترك عقله موزعاً في آلاف العقول..

○○○

بين المجلات

○ د . علي جواد الطاهر

الفكر العربي المعاصر

العدد المزدوج ٥٢- ٥٣ مايس- حزيران ١٩٨٨ محوره (الحيوي/ الرمزي): في السؤال العربي للفلسفه، المرموز المتخيل نموذج «جلبير ديران» الانسان الآله وعشاق الدال، سفر التكوين في أساطير الاغريق وقدماء العرب، الآثار الاجتماعية لنظرية التطور، الرمز الرياضي (دراسة انطولوجية في الشكلانية المعاصرة)، دولوز: أوديب مضاداً، دراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي، وعي البعد الجسدي عند ماركيوز.

كلما وقعت على عدد من مجلة «الفكر العربي المعاصر» احار أولا في اسمها، لماذا العربي ؟ ولم سقطت النقطة من الغين ؟ وإلا فهل هذا الفكر الذي تضطلع المجلة بالدعوة اليه والتبشيريه والعمل له هو فكر عربي معاصر ؟ ولم هذا الالحاح على مواد محدودة جداً من الفكر الغربي هي اقل نضجاً منهما للعربي من غيرها اذا لم يرآخرون الضرر فيها اكيداً.

ان كلمة العربي «ترد- حين ترد- غريبة اذا لم يقل قائل إنها ترد زجا لسبب خارج عن جوهرها وإلا فلينظر القارىء الكريم في هذا المقال الطويل الذي وردت في عنوانه كلمة «العربي»: في السؤال العربي للفلسفة، ليجد- بعد ان يترك المصطلحات غير العربية والالفاظ غير العربية - «هايدغر» يصول ويجول واذا هذا قليلا فسح مجالا لياسيرز وهوسرل وفوكو ثم عاد: «وكما ينبهنا هايدغر فانه علينا...» اما كلمة العدد فعنونها العربي «من الحيوي الى السبراني».

في العدد ذكرى خليل حاوي.

تصدر المجلة عن «مركز الانماء القومي» وياحبذا لو عرفنا المقصود العلمي لا الفلسفي للانماء القومي.

وصدر العدد الثاني (ربيع ١٩٨٨) من مجلة «العرب والفكر العالمي» ومازلنا عند فوكو... ومع فوكو كريستيفا وكونديرا واريكو، واذا كان من زيادة (في الالحاح على نمط من الفلسفة !) فليكن فريد ريك نيشه !! واذا شئت الزيادة فخدها من نصوص إبداعية، لفريد ريك نيتشه كذلك وبالطبع !!

ايها الاخوان الاعزاء ليس «الفكر العالمي» بالضيق والمعنى الذي تروج به المجلة لنفسها ! ونسال ثانية أين حصة «العرب» وقد تصدروا عنوان مجلة اسمها «العرب والفكر العالمي»- ارجو ان اكون مخطئا.

التوباد

في المجلد الأول، العدد المزدوج الثاني والثالث رجب ١٤٠٨ / ابريل ١٩٨٨ (تصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ص . ب ٣٦٥٩، الرياض ١١٤٨١): «التوباديون وان لم تكن مجلتهم متخصصة في الفقه، أو الحديث أو ادب التراث إلا ان تخصصها الأكبر شعورها بانها لبنة وشمعة، وماسة في بناء جيل الصحوة، فهي تدعو الى التعبير الأرقى عن آمال الأمة وآلامها وإن شئت فقل: هموم الامة باجمال، وهذا سر عنايتها بالابداع الأوبي»

ومن مواد العدد: الاتجاهات التي كونت الشعر الحديث. سطور في صحبة الشعر الصومالي (... ليس للشعر الصومالي اوزان، بل هو عبارة عن سطور متوازية على نسق قابل للترنم والإنشاد، كما ان قافيته- إن صح لنا ان نستخدم هذا التعبير تتمثل في بعض الكلمات بحرف معين وان يكون في كل شطر من شطري البيت الواحد كلمة واحدة تبدأ بنفس الحرف، ويطلق على هذه القاعدة الهامة بالنسبة للشعر الصومالي (هغاد) أي حروف الهجاء (...) اتضح لي ان مالايقل عن ٣٠٪ من مفردات اللغة الصومالية من أصل عربي...)

ومما فيه: لغة الصحافة هل هي لغة الأدب. وفي مقابلة مع الطيب صالح قال: «انني اعتقد ان خير ماكتبت هو مريود» وقال: «انا مشغول الآن بالرواية التي اسمها «بندرشاه» اخرجت منها جزاين، الأول اسم ضوء البيت، والثاني «مريود» ولو كان لدي الفراغ ومايقيم اودي واود عيالي كنت من الممكن ان اخرج منها عشرة اجزاء ! لكن ليس الوقت.. وانا اكتب في الجزء الثالث حاليا...»

لوتس

مجلة اتحاد كتاب آسيا وافريقيا- العدد ٦٤- ١٩٨٨

وجاء في الافتتاحية: «ان الواجب الأول للكاتب، ان يتجاوز دور الشاهد الى المحرض والفاعل ،وان يكون مزوداً برؤيا شاملة

منحازة الى الإنسان بوصفه أثمن مخلوقات الكون، وهو مايضع الكاتب في مواجهة أعداء البشرية...»

وجاء في مقال كتبه هـ. سي. نارنج: «للأدب أكثر من أي فن آخر، ارتباط شديد بالمجتمع الذي يصنعه (...) الأدب نفسه ظاهرة اجتماعية، لأن الأديب أولا مهما كانت تجربته الأساسية فريدة فهو كائن اجتماعي وثانيا لأن عمله مهما كان عميق التأثر بتجربته الأساسية (...) فانه يظل على الدوام الجسر الرابط بين غيره من افراد المجتمع (...) فكل كاتب معاصر من افريقيا الجنوبية او جنوب افريقيا بوقتنا الحاضر عليه ان يكافح ضد النظام الكريه للتفرقة العنصرية المنافية للانسانية وضد الدعم الفاضح المقدم لذلك النظام من حكومة الولايات المتحدة الامريكية

العدد من مجلة لوتس ضخم في نحو من ٢٥٠ صفحة فيه كثير من القصص وكثير من القصائد... والملاحظ الضعف العام الذي يلف النصوص الكثيرة وغياب النقد والفكر النقدي والحس النقدي كذلك- ان «لوتس» تعتمد في ملء صفحاتها على مايحمل اليها البريد، ويغلب على هذا الذي يحمل البريد الضعف او صفة الابتداء... ولا احسب ان لوتس وجدت لذلك أو لما هو حاصل فعلا على الغالب من صفحاتها..

ياحبذا لو تفضلت لوتس فعدلت قليلا من طريقتها او من مستوى المنشور بين غلافيها... كان تقدم للقارىء العربي المختار العالي لعباقرة الادب وكبار كتابه في آسيا وافريقيا ليكون ذا اثر ومفعول فكري وجمالي... وليقدم للقارىء الأمثلة الناضجة والفتوحات الكبرى...

الكرمل

تتصدر العدد ٢٨/١٩٨٨ مقالتان عن خليل الوزير لمحمود درويش وسليم بركات تليهما مقابلة مهمة مع نزار قباني (ص ص ١٢- ٢٩) جاء فيها: «... عندما يقول الشاعر إنه سيغير العالم، فيجب أن نصدقه، تماما كما نصدق الطفل عند مايخبرنا انه امتطى غيمة، او اصطاد نجمة، او تكلم مع فراشة. وعندما يقول لنا نابوليون، أو كارل ماركس، أو ماكيافيلي، او هتلر، او الاسكندر المقدوني او ستالين أو هولاكو.. او نيرون.. او اسحق شامير.. إنهم غيروا العالم فيجب أن نصدقهم ايضا (...).

كل من عليه السلطة يغير العالم على طريقته (...) ان جميع الناس يحلمون بالتغيير، ولكن الوسائل تختلف، والمواقف تختلف، والسلوكيات تختلف»

وجاء فيها: «... قصيدة النثر - برغم ان عمرها تجاوز الثلاثين عاما واكثر - لم تستطع ان تربح المعركة مع الأذن العربية.

بالنسبة لي، مازال الشكل مركزياً عندي، ومازالت موسيقى الشعر العربي تجتاحني كما تجتاح مجموعة درويش، واشك انني ساصل في يوم من الأيام الى كتابة قصيدة اللاشكل، وجاء فيها: «... تصحيحي لكل شاعر عربي، يريد ان ينجح، ان يغسل يده من اكثر النقاد العرب، لانهم مجموعة من الميليشيات الثقافية المرتزقة التي تباع بدولار. وتشتري بدولار»

واراء في مجلة شعر ويوسف الخال وقصيدة النثر اقرب الى المديح والثناء

وفي العدد ملهاة ماسوية معاصرة في منظر واحد، لفؤاد التكرلي بعنوان «اوديب، الملك السعيد» اعاد الاسطورة الى الحقيقة التي يراها وخلاصتها ان اوديب كان يعرف اباه حين قتله ويعرف امه واخوته منه وقد فعل مافعل لان غايته ان يكون ملكا: فكان، وكان ملكا سعيداً كذلك...

المسرحية مكتملة متماسكة... تدل على تامل طويل وانسجام مع فكرة وخبرة وعلم...

وفي العدد «شيء عن الزمن» لعلي الشوك عجيب في موسوعيته، وفيه: لحظة المكاشفة الشعرية، التواتر السردي في الخطاب الروائي... وشعر، وقصص، وفصول لكاز انتزاكيس عن الصهيونية وكارثة اليهود، ورسائل من دستويفسكي الى اخيه (بخاصة) «اني قرات «بيترهوف» وكل اعمال «هوفمان» باللغتين الالمانية والروسية (...) «وبلزاك» تقريبا: بلزاك عظيم ورائع. معظم شخصياته هي نتاج للفكر الشمولي، بعيداً عن روح العصر، ولكنه يعبر عن الصراعات والهزائم عبر آلاف السنين، التي انتهت بخلاص النفس البشرية. وقرات «فاوست» لغوته، وقصائده الصغيرة، وقصة بوليفوس/ واوغولينو/ واوندينه (...) ولفيكتور هوغو ايضا: ماعدا «كروموبل» و «هيرناني» - ١٩ آب ١٨٣٨.

«... الانسان هو السر، وعلى المرء اكتشافه حتى لو افنى سنوات عمره (...) لقد بدأت باكتشاف الانسان، هذا السر، لانني اطمع ان اكونه» ١٦ آب ١٨٣٩

«اني على وشك ان انتهي من رواية من رواية وضعتها ضمن اطار (Eujenie Grandet) (رواية بلزاك)، انها رواية أصيلة، وقد بدأت باعادة كتابتها للمرة الرابعة عشرة...» - ٣٠/ ٩/ ١٨٤٤

«تقرر كل شيء، وصدر الحكم على بالأشغال الشاقة لأربعة أعوام (...) اقتادونا في ٢٢ كانون الأول (ديسمبر) الى ساحة سيمونوف، وقرأوا علينا قرار الأحكام بالموت ودفعونا لتقبيل

الصليب، وأن نطأطىء رؤوسنا لاشارة السيف، وارتدينا «ثيابا بيضا» استعداداً للموت (...) وفي اللحظة الأخيرة صدر عفو جلالة القيصر (...) وتلتها الأحكام الحقيقية (...) سأقف مع الموكب البشري، إنسانا بينهم والى الأبد، ولم أفقد شجاعتي...» -٢٢/ ١٢/ ١٨٤٩

وفي رسالة الى «صاحب الفخامة» غيرَّ موقفه وتنازل عن افكاره والتي عدها نظريات «يوتوبية» - ٢٤/ ٣/ ١٨٥٦

«(...) أخي (...) مايتعلق بروايتي.. واجهت متاعب جديدة، ولكنني أقسمت وكقاعدة أنطلق منها، أن لا أقدم للطبع ماهو غير مختمر وناضج. ولكنني سأظل على صلة بالنشر والطبع (كما كنت في السابق) بسبب حاجتي الى المال فقط. ولا يحق للمرء أن يمزج في أداء العمل الفني الابداعي: إنه الجهد والصدق معاً. وإذا ماتفشت الرداءة في كتاباتي - وهذا ماسيحدث غالبا - فليكن ذاك بسبب نقص في الموهبة، وليس بسبب التهور والتهافت

(...) يجب أن يترك كل عمل جانبا، لو تسلل اليه الشك، لأن ضغوط التشكيك يقود الى اللاشيء (...) إما أن أكتب بطريقة جديدة، وأستغني عن المال، أو أنهي روايتي كيفما اتفق - وأفسد كل شيء، وهذا يعني التصرف دون مصداقية وعمق...»

ورد في الترجمة «يوعز» والمطلوب «يعزو» !

المنار

تعنى المجلة بمصر عناية خاصة ولها في كل عدد الحصة الكبرى، وقد جعلت محور عدد اغسطس (آب) ١٩٨٨ («مصر: «رهينة» النيل و «هبة المصريين»)، ومن الأناشيد القديمة - وكان إلها معبودا -:

«أنت النور الذي يأتي من الظلام (...)
الذهب وقطع الفضة لا فائدة منها.
لاياكل الناس اللا زورد فالشعير افضل...»

وفي المحور الثقافي تقرير عن الندوة الفلسفية العربية - الأوربية التي عقدت بتونس في الاسبوع الثاني من شهر ابريل بقيادة عبد الوهاب بوجديبة وقد قام على «تحديات الفلسفة» وفيه تجديد الفلسفة، إسهامات الفلسفة العربية الاسلامية، الفلسفة امام تحديات السلطة الحديثة، البحث الفلسفي والعلم الناجح، الفلسفة وعلوم الانسان، المواجهة بين أصحاب الشك وأصحاب اليقين، الفلسفة تربية او لاتكون. وفي موضوع العلاقة بين اللغة والعالم ورد ان لودفيج فيتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١) يقرر ان ثمة اتصالا بين اللغة والعالم في حين ان تيارات من الفلسفة الحديثة تفصل بين اللغة والعالم.

وفي المحور موضوع «الهر مينوطيقا والتراث»، و«الهر مينوطيقا تشير الى فهم طبيعة (...) التراث، ونقده، واستخدامه» Hermeneutics وفيه: «التراث (...) ليس هو كل مايحدث، وإنما يبدو ان له دلالة. إنه مايثبت مع مرور الزمن ان له علاقة حقيقية بالحياة الانسانية وبالقيم التي التزم بها اسلافنا إما في احداث تاريخية معينة أو في اعمال ادبية تستند قيمتها الى انها اساس بناء الفرد في المجتمع (...)

ان التراث ليس مجرد مخزن للمعلومات في انتظار الباحثين، وانما مضمونه من حكمة اصيلة - هو الذي يؤدي دوراً في الحياة على مدى الأجيال المتعاقبة (...) ان التراث من غير هذه الحكمة المعيارية لن يكون فعالا: وفي هذه الحالة فانه يشبه فعلا عقلياً من غير بناء هيكلي (...)

اننا نعثر في التاريخ على رؤية تجاوز عصرها وتوجه عصراً قادما. ومضمون هذه الرؤية جملة واهداف اجتماعية وإنسانية تمهد السبيل الى إنضاج التكوين الانساني واستكماله...»

المقال مترجم عن جورج مكلين استاذ الفلسفة بجامعة واشنطن الكاثوليكية. وقد ورد في الترجمة من الخطأ النحوي قول المترجم: من المهم ان يكون لدينا ميلا الى التساؤل...» وصحيحه: ان يكون لدينا ميل الى التساؤل - والخطأ مما شاع - لسوء الحظ - في هذه الأيام !!

وفي العدد باب شخصيات ومذاهب بحث «كارلوس فوينتس الروائي المكسيكي» المولود عام ١٩٢٨ وقد قيل: «من يريد فهم المكسيك وان يتعرف الحياة المعاصرة فيها ليست به حاجة لقراءة اي كتاب اقتصادي، بل يكفيه ان يقرأ فوينتس» الكاتب ضد المستعمرين من اسبان وامريكان وضد فرانكو والديكتاتورية. وهو لاينفي تأثره بأدباء روسيا والولايات المتحدة والعديد من الابداعات العالمية «لان الابداع لاينفصل» «وانا سعيد لانني أمتلك النفس الشعري في اعمالي الروائية» وليس صحيحاً عزل ادب عن ادب.

وفي العدد حوار مع الروائي الناقد الايرلندي «انتوني بورجيس» - المولود سنة ١٩١٧ بلالكشاير، ويعيش في فرنسا منذ

عشرين عاما «هربا من الضرائب التي تلاحقه وتلاحق أعماله في انجلترا» ، ويقول: «لقد نفيت نفسي من انجلترا منذ عشرين عاما. وفي كل مرة انشر بها كتابا فاني لا انتظر الا الهجوم والعداء عموما... من النساء اولا اللاتي يقلن إن أدبي «رجالي» أكثر من اللازم، ثم من النقاد الذين تعلموا في كامبريدج واوكسفور...» أعظم الكتاب عنده «جيمس جويس» «ولكني اعتقد انه كان سيئا كانسان، فقد اهمل اسرته، وكتب أعماله دون أن يهتم باعالة أسرته. (...) إن اعجابي الجمالي به قوي لاشك فيه، ولكن حياته ابعد ماتكون عن المثالية»

وقال عن جائزة نوبل: «... ان صديقي وليم جولدنج حصل على جائزة نوبل لان له اصدقاء في السويد. وأيا كان الأمر فحكم الجائزة ليس ادبيا في شيء. والمحكمون في معظم الأوقات لايقراون الأعمال»

الأزمنة

مجلة ثقافيه تصدر كل شهرين. الناشر ميشيل مرهج، رئيس التحرير: أديب صعب عنوانها في قبرص - نيقوسيا، ص. ب ٤٣١٦، شعارها «فكر حد لمجتمع جديد ينمو بالمعرفة ويسمو بالحق» بالعدد الثاني عشر الذي ختمت به السنة الثانية، ايلول - تشرين الأول ١٩٨٨.

في مقابلة مع زكي نجيب محمود وفي سؤال عن محاراة العرب للعصر قال: «اننا إذا ابقينا على الاطار الهيكلي الذي نبني عليه حياتنا الثقافية والعلمية، فلن نتمكن من دخول العصر لأن الهيكل الذي نبني عليه حياتنا اليوم يتلخص في اننا اخذنا نتائج الآخرين ونكتفي بها، ونظن اننا اصبحنا على علم، متى اننا اخذنا علم الآخرين. اما اذا اردنا ان نكون منشئين للعلم، فلا بد من تغيير الهيكل القائم نفسه...»

وفي حوار مع محمد ابراهيم ابو سنة نفي أن تكون مصر قد انقطعت عن العطاء الشعري «ومن أسف أن السلطة النقدية ماتزال في أيدي النقاد المبشرين بجيل الرواد نجوما بينما جنى على الأجيال التالية»

«لقد كان هناك تدفق على مستوى الابداع الشعري خلال الستينات، (...) هذه الحركة الشعرية لم تستطع في الواقع أن تمثل حضوراً ايجابا مؤثراً على الساحة العصرية، خصوصاً بعد عودة السلفية (...) وتفاقم الهموم الاجتماعية (...) وفي الوقت نفسه، غزا الساحة الأدبية تيار نقدي جديد، هو النقد البنيوي (...) يؤدي (...) الى الانفصال عن «الواقع»

«ان اخطر انواع النقاد على الاطلاق هم النقاد المزيفون (...) وهم الذين جعلوا من النقد ساحة للمجاملات الشخصية والتحيزات الفئوية والتعصب من أجل بعض المصالح والمنافع...» في العدد لالياس مقدسي الياس «الطريق الى اوروك» تصدر عن «المركز العربي للدراسات الدولية» الذي يصدر «الازمنه» مجلة أخرى شهرية علمية باسم «الصفر» - «وكل العلوم في الصفر»

اليوم السابع

في عدد ٢٢ آب ١٩٨٨ يلاحظ ابراهيم العريس تسلل الهوس الايدلولوجي الى حياتنا الفنية والأدبية والفكر بقدر اكبر مما يمكن لمثل هذه الحياة أن تحتمله، «وان ادبنا وفننا وفكرنا، بات اكثر واكثر انفصالا، منذ ثلاثة عقود من السنين على الأقل، عن القيم الجمالية، واكثر ارتباطا بسلطة المضمون وسيطرته....»

والقول صحيح لدى النظر الى مجموعة كبيرة من النتاج فيها المضمون دون الجمال...

ولكنه غير صحيح لدى النظر الى مجموعة كبيرة أخرى بلغ الهوس الشكلي - او الشكلاني - بها مبلغاً لاتقع معه فيها على مضمون...

وخطأ هؤلاء لايقل خطأ اولئك... والخلل واحد، والسبب واحد. واذا كان الخلل بارزاً فان النقاش في السبب يطول، وقد تكون للامر اسباب لا سبب واحد يتآمر فيه الخارج مع الداخل. واذا كان من سبب واحد فليكن في قصور من وضعوا انفسهم موضع المبدعين (عمليا ونظريا) عن الابداع الحقيقي والتوفر على عوامله الطبيعية والمكتسبة.

وفي عدد ٢٩ آب محاورة مع ثلاثة كتاب روس «وتتحدث الشاعرة فوزات بلكاروف عن الموضوعات التي يكتب فيها الكتاب السوفيات فتقول: «مايجمعنا هو ان يكون الانسان وطنيا، ومن الاجحاف والخطأ التصور أن الواقعية محصورة باتجاه محدد. هناك الكثير من الحديث عن الواقعية الاشتراكية، من واقع الاتهام، لكن الواقع عندنا شيء مختلف جداً، لدينا عشرة آلاف كاتب، ولكن كل كاتب باسلوب، كل شاعر له نهجه واسلوبه وطريقته. ومن المستحيل وضع قالب جامد للابداع بالطبع، لاتوجد لدينا مدارس عبثية، ولكن الواقعية لاتعني التقولب والجمود.

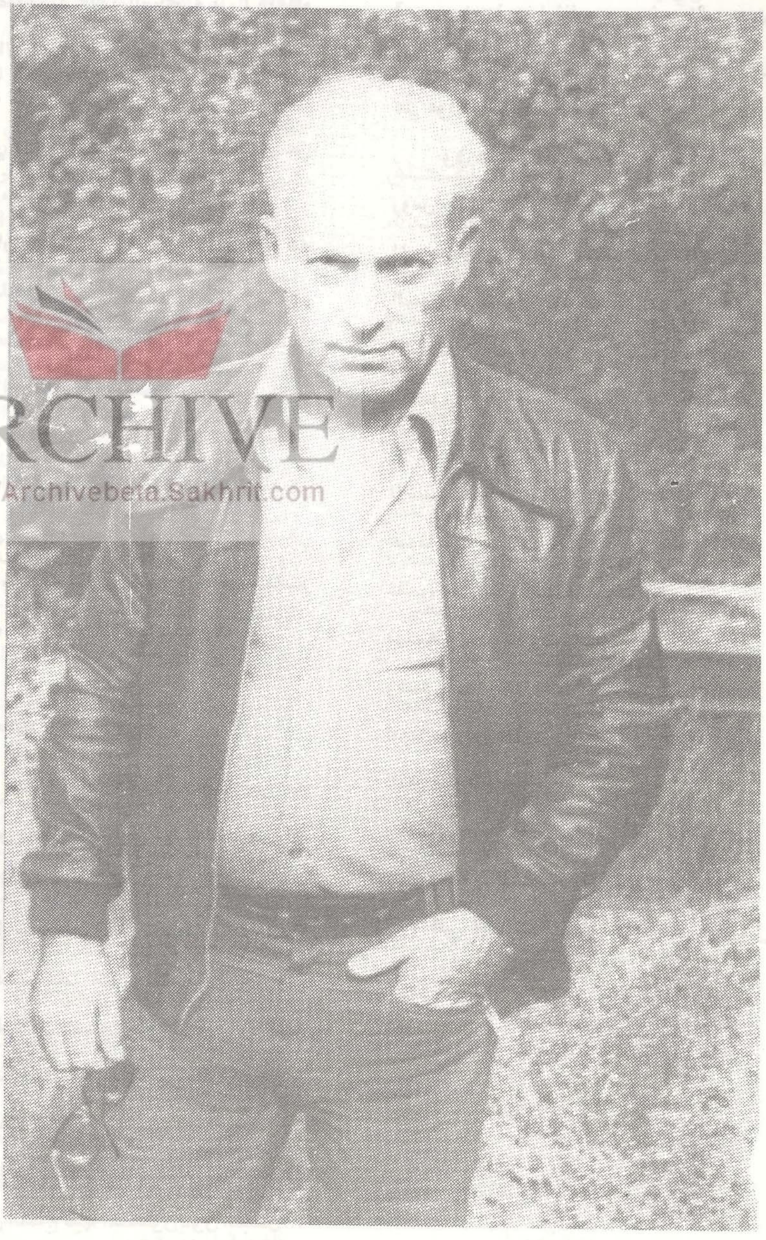
ويقول رسول هادي زادة: «... نحن ضد (الموضة) في الشعر، لأن اغلب الصراعات (...) هي فقاعة هواء سرعان ماتزول

○○○

أناتولي ريباكوف : الرواية السوفيتية :

أولاد شارع أربات

○ ترجمة : د . عباس خلف



اثارت رواية الكاتب السوفيتي اناتولي ريبا كوف «اولاد شارع اربات» ضجة كبيرة واهتماماً واسعاً داخل وخارج الاتحاد السوفيتي . وكانت مجلة «دروشبا نارودرف» الادبية الشهرية هي التي نشرت هذه الرواية في اعدادها ، وبعد ذلك طبعت على شكل كتاب وبلغ ما طبع من هذه الرواية مليون و ٢٠٠ الف نسخة الا ان هذا الرقم لم يسد حاجة كافة القراء . الرواية المذكورة صدرت عام ١٩٨٧ ويتوقع ان تصدر طبعة جديدة خلال هذا العام . رواية «اولاد شارع اربات» اثارت هذه الضجة وذلك بفضل اسلوب طرحها الجديد والواقعية التي تميزت بها . فهذه الرواية تسلط الضوء على حقبة مهمة ومتميزة من تاريخ الدولة السوفيتية الحديث .

ريبا كوف يعتزم نشر رواية اخرى هي «عام ٣٥ ومابعده» قريباً عن «اولاد شارع اربات» و«عام ٣٥ وما بعده» ، كان هذا الحوار الذي نشرته مجلة «موسكوفسكيه نوفستي» السوفيتية في احد اعدادها الاخيرة والذي نقدم ترجمته الى قرائنا الاعزاء :

ـ لماذا ننبش الماضي ونستخلص من الحياة البائدة ظلالاً دمويه : لننس وكأن شيئاً لم يحدث ! ام ان النجاح الكبير الذي حققته روايتكم «اولاد شارع اربات» هو الذي دفعكم الى كتابة روايتكم الثانية «عام ٣٥ وما بعده» ؟

ماذا .. هل أرمي بكل ذلك ؟ قال هذا والقى نظرة غضب واقترب من رف تتكدس عليه مصنفات سميكة كتب عليها : «ستالين والحرب» ، و«توخاتشيفسكي» ، و«فاريا»

وشاروك» ـ احصائيات ـ كل هذه معلومات تخص ابطاله والفترة التي عاشوا فيها . ففي عملي استخدم وبشكل واسع ورئيسي صحف ورسائل الثلاثينات وشهادات الماضي التي تقطر دماً .

اما لماذا اعود الى كتابة رواية ثانية هي « عام ٣٥ ومابعده » والتي تتحدث عن نفس الفترة التي تحدثت عنها روايتي الاولى اريد ان اقول ان رواية « عام ٣٥ ومابعده» هي تكملة لاحداث رواية«اولاد شارع اربات» بالاضافة الى ان الجرح العميق في تاريخنا لم يزل يثير خلجات نفوسنا : كيف يحدث تشويه مُثلنا وافكارنا بهذا الشكل الاجرامي ؟ في اعمالي الادبية «اولاد شارع اربات» و«عام ٣٥ ومابعده» والتي سترى النور قريباً حاولت ان اتابع تطور العالم الداخلي على سلطته تجب ازالته وتصفيته . ومن هنا جاءت مايسمى بثورة الكادر والتي ادت الى تبديل المحيطين به دورياً . وقد حقق ستالين تلك السياسة باساليب التعذيب التي كانت سائدة في القرون الوسطى .

لقد كانت الاخلاق في الواقع تبدو على الشكل التالي : المحقق شاروك في مفوضية الشعب للشؤون الداخلية (هكذا كانت تسمى وزارة الداخلية في عهد ستالين ـ المترجم) يسال مسؤوله عن السؤال الذي سيوجهه في التحقيق . وهنا يرد المسؤول مندهشاً : السؤال ؟

العصا المطاطية هي السؤال .

ـ ماهي ردود الفعل لدى القارىء السوفيتي بعد نشر روايتكم هذه ؟

الرسائل التي وصلتني بعد نشر «اولاد شارع اربات » تعد بالالاف . وهنا لابد ان اقول بان هذه الرسائل هي مرجع مهم بالنسبة لي للحصول على المعلومات حول راي القراء باعمالي . وقد بينت الرسائل التي استلمتها ان ٨٥٪ من القراء يؤيدونني في طرحي في الرواية المذكورة ، بينما ١٥٪ يقفون بشدة ضد «اولاد شارع اربات» ويرون في هذه الرواية تشويه لصورة ستالين .

وهنا لابد ان اشير الى ان الذين يقفون ضدي لايعبرون عن استيائهم ضدي فقط بقدرما يعبرون عن رغبتهم بالعقاب والتنكيل . وبهذا الصدد فقد تسلمت رسالة من احد القراء تطالبني بالتراجع عن موقفي والتوبة والافستكون التصفية الجسدية عقابي ، وقد حدد القارىء المذكور المهله المحددة للعقاب . بالطبع مدة التهديد انقضت ولاازال اعيش لحد الان .

ـ ما هو موقفكم من تاريخ الدولة السوفيتية المعاصرة ؟

للاسف التاريخ يتطور بشكل لايمكن التكهن به واحياناً لايسير في الاتجاه الذي نرغبه . فعندما القيت محاضرات في امريكا منذ فترة قريبة كانوا يسالونني باستمرار عن ظاهرة ستالين . وكنت اجيب : ان اللوائح الدستورية التي صدرت عندكم في عام ١٧٨٦ ، وهي اكثر الدساتير ديمقراطية في وقتها ، لم تمنعكم من تحمل العبودية حتى عام ١٨٦٥ . وهذا يؤكد على ان تاريخ كل شعب وبلد يعرف التعرجات والانعطافات المختلفة . انني على ثقة ان ستالين هو مصادفة ماساوية . فقد كانت تتوفر عندنا كل المقدمات الضرورية للسير بطريق اخر علماً بان البلد بعد تطبيق السياسة الاقتصادية الجديدة المعروفة اختصاراً بسياسة النيب(*) قد تخطى بسرعة حالة الخراب ووصل الى مستوى ماقبل الحرب دون ممارسة الارهاب والقمع .

وانّ مايهمني كروائي بالدرجة الاولى هو شخصية ستالين ـ افكاره وسلوكه وسر سلطته على الناس . ولاشك ان الظاهرة الستالينية تحتاج بحد ذاتها الى تحليل تاريخي عميق . انطلاقاً من ذلك ارى مسالة ملحة جداً اصدار العمل الكبير للمؤرخ ميدفيديف «في محكمة التاريخ» فهو كتاب رائع يتضمن بحثاً نزيهاً وسديداً حول نشاة الظاهرة الستالينية واسبابها وعواقبها .

هل كان موقف الشعب السوفيتي من ستالين سبباً ام نتيجة ؟ ففي روايتكم «اولاد شارع اربات» الشعب ليس خاضعاً وصامتاً فهو يصرخ ويصفق باعدام ما يسمى باعداء الشعب ، وانتم تصورون كيف اصبح متهمو وجلادو الامس ضحايا اليوم ! لكننا نتساءل كيف وافق الناس بسعادة على غضّ أبصارهم ؟

اقول بحق ان ستالين كان خطيئة عامة ومصيبة عامة . كان الناس يصرخون يصفقون نتيجة الجنون والتنويم المسيطر عليهم . هذه حقيقة يجب الاعتراف بها . وفي الواقع كنا نصوت وندين ونفصل في وقت لاحق عندما لم تتعرض حياتنا للخطر . اعتقد ان الضرر الفادح الذي الحقه ستالين بمجتمعنا هو الضرر الاخلاقي اذ نسينا التفكير والاحساس .

ـ باعتباركم اول من تطرق لموضوع ستالين في ادب السنوات الاخيرة كيف تقيمون المنشورات الجديدة التي تتحدث عن ظاهرة عبادة الفرد او ما يعرف بالظاهرة الستالينيه ؟

معظم هذه الاعمال عميقة وذات مغزى كبير . لكن ثمة اعمال تنشر بهدف انتهازي لااكثر . فمثلاً يصور البعض انفسهم وكانهم ضحايا هذه الظاهرة مع انهم عاشوا حياة مرفهة لايجوز لنا ان نجعل من ماساة الشعب مادة اثارة او جعلها موضوعاً للموضة او مجالاً للعيش على حساب الاخرين .

في حالات كثيرة اسمع اقوالاً مثل : يجب ان نفضح ونصم بالعار ونحاكم ؟ انا لاادعو الى السماح الشامل لكني في الوقت نفسه اقول الثار والكراهية خصال ليست حميدة . فمن كان يملك الشجاعة فليعلن توبته علناه ومن لايملكها فليفعل ذلك بقلبه . ونحن لن نتقدم ونسير الى الامام الااذا تطهرنا اخلاقياً .

ـ ماهي الاحداث والامور التي تطرقت اليها في روايتكم الجديدة «عام ٣٥ وما بعده» ؟

● المحكمة الاستعراضية للمشاركين بما يسمى بمؤامرة تروتسكي التي كشفت في مفوضية الشعب للشؤون الداخلية وهم كامنيف وزينوفيف وبتكايف ويفدوكيموف واخرون .العملية التي جرت وراءها اعمال ارهابيه اودت بحياة ملايين الناس . وفي الحقيقة ان هذه الموضوعية تكاد تكون المادة الرئيسية لروايتي (عام ٣٥ وما بعده) .